Theriaké

RIVISTA BIMESTRALE ILLUSTRATA

Anno IX n. 62 Marzo - Aprile 2026

Theriaké [online]: ISSN 2724-0509



AetnAsh
La cenere lavica dell'Etna per l'agricoltura nei Paesi mediterranei e del Vicino Oriente
di Giuseppe Tizza e Mario Pagliaro

COMINCIARE DAL PRINCIPIO CON SAN TOMMASO
di Lorella Congiunti

ARTE E FEDE: L'ANNIVERSARIO DELLA FONDAZIONE DEI TEATINI
Ottava parte: la tela dei missionari in India
di Rodolfo Papa

«E PER L'HUOM SECO UNIR', E TRARLO AL CIELO, COPRESI ETERNO VERBO IN MORTAL VELO»
Riflessioni pittoriche e musicali sul Mistero dell'Annunciazione nella Cappella Ruspoli in Santa Maria in Vallicella
di Sara Sanna

ANTONI GAUDÍ: FRA MIMESI DELLA NATURA E MINIMALISMO
Imparando da Gaudí per elaborare un progetto a Palermo
di Ciro Lomonte

CORSO DI PREPARAZIONE DEI SUPPORTI E COLORI

del Maestro Rodolfo Papa



CORSO ANNUALE

A.A. 2025-26

in presenza e online

Per info su costi e offerte:

www.rodolfopapa.it 0658301143 3487123383 accademiaurbanadellearti@gmail.com Piazzale Enrico Dunant 55, 00152 Roma

4 *Ambiente & Risorse*

AetnAsh
La cenere lavica dell'Etna per l'agricoltura nei Paesi mediterranei e del Vicino Oriente

8 *Filosofia*

COMINCIARE DAL PRINCIPIO CON SAN TOMMASO

10 *Delle Arti*

ARTE E FEDE: L'ANNIVERSARIO DELLA FONDAZIONE DEI TEATINI
Ottava parte: la tela dei missionari in India

14 *Cultura*

«E PER L'HUOM SECO UNIR', E TRARLO AL CIELO, COPRESI ETERNO VERBO IN MORTAL VELO»
Riflessioni pittoriche e musicali sul Mistero dell'Annunciazione nella Cappella Ruspoli in Santa Maria in Vallicella

22 *Cultura*

ANTONI GAUDÍ: FRA MIMESI DELLA NATURA E MINIMALISMO
Imparando da Gaudí per elaborare un progetto a Palermo



Theriaké è una rivista bimestrale illustrata edita dall'Associazione Culturale *Theriaké*

Responsabile della redazione e del progetto grafico:
Ignazio Nocera

Redazione:
Elisa Drago, Francesco Montaperto, Carmen Naccarato, Giusi Sanci.

Contatti:
https://theriake.it/
theriakeonline@gmail.com ; info@theriake.it

In copertina:
Rodolfo Papa, *Tela dei missionari in India*, 2025, olio su tela, cm 270 x 200. Curia Generalizia dei Teatini, S. Andrea della Valle, Roma.

Questo numero è stato chiuso in redazione il 20-04-2026

In questo numero:
Lorella Congiunti, Ciro Lomonte, Mario Pagliaro, Rodolfo Papa, Sara Sanna, Giuseppe Tizza.

Collaboratori:
Pasquale Alba, Giuseppina Amato, Carmelo Baio, Francisco J. Ballesta, Vincenzo Balzani, Francesca Baratta, Renzo Belli, Irina Bembel, Paolo Berretta, Mariano Bizzarri, Maria Laura Bolognesi, Elisabetta Bolzan, Paolo Bongiorno, Samuela Boni, Giulia Bovassi, C. V. Giovanni Maria Bruno, Paola Brusa, Lorenzo Camarda, Fabio Caradonna, Carmen Carbone, Alberto Carrara LC, Letizia Cascio, Antonella Casiraghi, Gerolama Maria Ciancio, Matteo Collura, Lorella Congiunti, Alex Cremonesi, Salvatore Crisafulli, Fausto D'Alessandro, Gabriella Daporto, Gero De Marco, Nunzio Denora, Irene De Pellegrini, Corrado De Vito, Roberto Di Gesù, Gaetano Di Lascio, Danila Di Majo, Claudio Distefano, Clelia Distefano, Vita Di Stefano, Domenico DiVincenzo, Carmela Fimognari, Luca Matteo Galliano, Fonso Genchi, Carla Gentile, Laura Gerli, Mario Giuffrida, Andrew Gould, Giulia Greco, Giuliano Guzzo, Ylenia Ingrasciotta, Maria Beatrice Iozzino, Valentina Isgrò, Pinella Laudani, Anastasia Valentina Liga, Vincenzo Lombino, Ciro Lomonte, Antonio Lopalco, A. Assunta Lopedota, Roberta Lupoli, Irene Luzio, Erika Mallarini, Diego Mammo Zagarella, Giuseppe Mannino, Bianca Martinengo, Massimo Martino, Paola Minghetti, Adele Minutillo, Carmelo Montagna, Giovanni Noto, Roberta Pacifici, Mario Pagliaro, Roberta Palumbo, Rodolfo Papa, Marco Parente, Fabio Persano, Simona Pichini, Irene Pignata, Annalisa Pitino, Alessandro Pitruzzella, Valentina Pitruzzella, Renzo Puccetti, Carlo Ranaudo, Lorenzo Ravetto Enri, Sara Sanna, Guido Santoro, Salvatore Sciacca, Luigi Sciangula, Alfredo Silvano, Antonio Spennacchio, Carlo Squillario, Pierluigi Strippoli, Eleonora Testi, Gianluca Trifirò, Elisa Uliassi, Emidia Vagnoni, Elena Vecchioni, Fabio Venturella, Margherita Venturi, Fabrizio G. Verruso, Aldo Rocco Vitale, Diego Vitello.

AetnAsh

La cenere lavica dell'Etna per l'agricoltura nei Paesi mediterranei e del Vicino Oriente

Giuseppe Tizza*, Mario Pagliaro**



Figura 1. Eruzione dell'Etna vista dal centro di Catania (2021). Foto di Salvatore Allegra. Fonte: https://www.agi.it/cronaca/news/2021-08-09/etna-voce-vulcano-con-onde-pressione-13528489/

Sono passati molti anni da quando uno di noi (G.T.), figlio di un agricoltore di Niscemi, ben prima di trasferirsi in Germania — dove avrebbe dedicato la propria vita ad accompagnare i figli dei nostri emigranti nel loro difficile ma prezioso percorso di integrazione scolastica — si interrogava, ancora ragazzo, su un fatto che lo affascinava: perché la Sicilia fosse considerata il granaio di Roma e come mai le sue terre riuscissero a rendere il doppio, se non il triplo, rispetto a quelle della Pianura Padana.

L'Etna e il segreto della fertilità

«La risposta, maturata lentamente negli anni, è sempre stata lì, sotto i suoi occhi: l'Etna.

«Mio padre era contadino, e io amavo accompagnarlo nei campi sin da quando avevo cinque anni. Mi faceva salire sul mulo: talvolta per trasportare piccoli carichi, talvolta per svolgere lavori leggeri. Erano esperienze semplici, ma decisive. È lì che è nato il mio legame con la terra, insieme a una curiosità silenziosa e persistente per i suoi segreti.

«Con il passare del tempo, quella curiosità si è fatta consapevolezza: una fertilità così straordinaria non poteva essere casuale. Doveva esistere una ragione profonda. E quella ragione era l'Etna — la sua cenere, la sua energia, la sua continua capacità di rigenerare il suolo.

«Non è un caso che nella cultura popolare siciliana si tramandi un'espressione tanto intensa quanto rivelatrice: "ri Mungibbeddu tutti figghi semu" — siamo tutti figli dell'Etna.

**Am Gallberg 4, Düsseldorf, E-mail: gtizza@gmail.com. **Istituto per lo Studio dei Materiali Nanostrutturati, CNR, via U. La Malfa 153, 90146 Palermo; E-mail: mario.pagliaro@cnr.it*



Figura 2. Monti Sartorius, versante Nord-Est del Monte Etna (eruzione del 1865). Foto di Ignazio Nocera (novembre 2014).

> «Chi ha pronunciato queste parole aveva colto, forse senza strumenti scientifici, una verità essenziale: il legame vitale tra il vulcano, la terra e chi la coltiva.
> «Molti conoscono le Gole dell'Alcantara, affascinanti e spettacolari. Pochi, però, hanno davvero attraversato la valle che le circonda, quella stessa valle che, in silenzio, continua a donare 'il ben di Dio' a chi la lavora.
> «È lì che si comprende fino in fondo come la tefra etnea abbia nutrito, per secoli, un'agricoltura ricca, generosa e irripetibile.
> «I frutti di questa ricchezza minerale sono sotto gli occhi di tutti: il pistacchio di Bronte, gli agrumi e i vini dell'Etna non solo si distinguono per qualità superiore, ma raggiungono anche un valore economico più elevato rispetto a prodotti analoghi coltivati altrove.
> «I risultati della ricchezza minerale dei suoli vulcanici sono evidenti: il pistacchio di Bronte, gli agrumi e i vini etnei sono apprezzati per la loro qualità superiore e presentano un valore economico più alto rispetto a quelli coltivati altrove. Per oltre tre decenni, anche quando tornavo in Sicilia per le vacanze o in visita, ho provato a diffondere la consapevolezza che la cenere lavica, e in particolare quella dell'Etna, fosse un formidabile fertilizzante».

Poco dopo la fine delle restrizioni del 2020-21, dopo aver letto gli studi di bioeconomia del *team* di uno di noi al Cnr, il professor Tizza contattò il Cnr chiedendone il supporto per diffondere l'uso della cenere lavica dell'Etna come fertilizzante. Insieme, condurranno dunque un'approfondita analisi a livello globale che identificava tutti gli studi che confermavano — o meno — le proprietà fertilizzanti della cenere lavica. Un lavoro culminato nel 2022 con la pubblicazione di un articolo reso disponibile subito in forma aperta sotto forma di *preprint* [1], pubblicato 7 mesi dopo da una rivista scientifica [2].
Ripreso da radio italiane [3] e americane [4], quotidiani [5], e siti web specializzati [6] con il *preprint* "scaricato" quasi 6.000 volte nei successivi 4 anni, lo studio avrà un enorme impatto, contribuendo peraltro a riattivare gli studi sulla cenere lavica come fertilizzante in molti Paesi del mondo. Tutti confermeranno le proprietà fertilizzanti delle ceneri laviche e anche della polvere di basalto [7]. In più, le ricerche hanno dimostrato che le ceneri laviche o le polveri di basalto hanno la capacità di aumentare la resistenza delle piante ai parassiti e agli agenti patogeni.

Un fertilizzante naturale multifunzionale

Riprendendo gli studi pionieristici ma poco conosciuti condotti principalmente da ricercatori russi e indonesiani nel corso del primo ventennio degli anni 2000 in Kamchatka e Indonesia, due aree del mondo che ospitano vulcani altamente attivi, lo studio del 2022 identificava chiaramente la cenere lavica come un fertilizzante minerale multifunzionale il cui meccanismo d'azione principale è di tipo catalitico: l'ag-



Figura 3. Monte Etna, versante Sud-Est, attività parossistica del 2 giugno 2025. Foto di Klaus Dorschfeldt. Fonte: https://www.aivulc.it/dett-news-etna_2_giugno_2025_leruzione_che_ha_gi_fatto_il_giro_del_mondo/4_797/it/

giunta della cenere lavica al terreno integra i metalli in traccia necessari agli enzimi batterici per rendere disponibili e fissare elementi chiave per le piante, tra cui l'azoto, il carbonio, lo zolfo e il fosforo [1,2].
Accanto all'azione catalitica, che spiega come sia possibile fertilizzare vaste aree di suolo utilizzando quantità relativamente ridotte di cenere vulcanica, agiscono altri tre meccanismi d'azione sinergici. Ricca di silice di ossido di calcio, la cenere fissa l'anidride carbonica dall'aria trasformandola in sostanze nutrienti. Agisce come idrocolloide assorbendo e trattenendo l'acqua. E stimola la pianta a produrre più metaboliti secondari come i polifenoli e i terpeni migliorando la capacità delle piante a difendersi da parassiti e agenti patogeni.
L'impiego della cenere non richiede tecnologie complesse. Il suo uso è semplice ed economico: la cenere si sparge a secco, come un normale concime, in piccole quantità (1-3 kg per pianta).
Oltre all'arricchimento nutritivo, la cenere contribuisce alla gestione del campo. Grazie alla sua composizione basica e alla struttura fine, ostacola la germinazione di molte erbe infestanti, favorendo le piante coltivate rispetto a quelle spontanee. Ciò permette di ridurre le erbacce, il lavoro manuale e il costo dei diserbanti. La cenere non agisce come pesticida né come diserbante, ma come un riequilibratore naturale del terreno, e numerosi agricoltori locali riportano che, a seguito della sua applicazione, larve, funghi e insetti si riducono e le piante reagiscono meglio agli stress.
In breve, l'integrazione di questa "roccia naturale finissima" fornisce alle colture un fertilizzante multifunzionale completo e non inquinante con il risultato di piante più vigorose, frutti più gustosi, una maggiore produzione e una minore necessità di fertilizzanti e fitofarmaci. Con applicazioni sia in campo aperto che in serra, che vanno dalle colture massive come grano o orzo all'ortofrutta fino alle colture floreali. Valorizzando così le produzioni in termini di sapore, forza e aroma unici.

Da costo a risorsa esportata

Tra il 1998 e il 2008 l'Etna ha espulso tra i 40 e i 53 milioni di tonnellate di cenere lavica, una metà della quale poi ricaduta in mare [8].
Ancora oggi, in Sicilia, le eruzioni dell'Etna rappresentano un grande costo economico per i territori

raggiunti dalla ricaduta della cenere vulcanica. La cenere deve infatti essere rimossa dall'ambiente costruito, incluse le strade, le piazze e tutte le aree circostanti le abitazioni. Il costo è talmente elevato che i Comuni non riescono a fronteggiarlo, ma hanno bisogno ogni volta dell'intervento della Regione, che spende molti milioni di euro per raccogliere e poi stoccare la cenere da strade, marciapiedi e piazze.
Nei primi mesi del 2021, ad esempio, la Regione Siciliana ha sostenuto costi per 15 milioni di euro per smaltire la cenere dell'Etna come rifiuto [9]. Molti altri ne aveva spesi prima e ne spenderà dopo a causa delle frequenti eruzioni dell'Etna.
Una voce di spesa che, quando la Regione Siciliana si doterà di una legge regionale che ne disciplini il prelievo e l'uso come fertilizzante, potrà trasformarsi in una voce di entrate, con grandi benefici economici e ambientali per l'intera Sicilia e per i Paesi che la importeranno. Esportata infatti la cenere vulcanica diventerà una preziosa risorsa capace di donare anche a colture lontane dall'Etna le formidabili proprietà delle colture che crescono nei terreni etnei.
La sfida per il suo utilizzo massivo come fertilizzante naturale inorganico nei Paesi del Mediterraneo e del Vicino Oriente non è tecnica, ma normativa e organizzativa: creare una filiera che consenta la raccolta, il trasporto e la distribuzione scala in modo efficiente e organizzato.
Il percorso è chiaro: dare un nome elegante e semplice da ricordare alla cenere dell'Etna (come ad esempio potrebbe essere "AetnAsh", che è una crasi tra la parola latina per indicare l'Etna e *ash*, la parola anglosassone per indicare la cenere). Stabilire un protocollo per la sua commercializzazione che preveda la produzione di cenere ad alto grado di purezza (assenza di contaminanti) e precisa granulometria: perché la cenere, naturalmente, funziona meglio quando ridotta in polvere di dimensioni micrometriche.
E quindi avviarne la produzione tramite la raccolta, la riduzione in polvere micrometrica attraverso mulini meccanici, e l'esportazione in *big bags* (grandi sacchi da una tonnellata) inseriti nei *container* navali diretti dai porti della Sicilia orientale (Catania, Augusta e Pozzallo) verso i Paesi del Mediterraneo e del Vicino Oriente, rispetto ai quali la Sicilia è baricentro geografico, culturale, ed economico (ad esempio, in Sicilia si raffina il petrolio in arrivo da Nord Africa e Vicino Oriente producendo la gran parte dei carburanti utilizzati in Italia).
La logistica dunque utilizzerà le risorse (camion e navi) che la Sicilia già utilizza largamente per esportare le proprie risorse agricole o minerarie, come ad esempio il sale estratto in numerose miniere.

Dalla cenere, nuova vita

Naturalmente, ad utilizzare la cenere lavica così prodotta potranno essere anche le imprese agricole che ricadono nella parte occidentale della Sicilia i cui terreni anche durante le eruzioni dell'Etna restano quasi del tutto privi dei benefici indotti dalla ricaduta della cenere lavica.
Vigneti e uliveti, pilastri dell'economia agricola delle province occidentali della Sicilia, come Trapani, Agrigento e parte del Palermitano, ne trarranno benefici concreti sia in termini di resa e di qualità delle colture, che di significativa riduzione dei costi dovuti ai costi dei concimi e a quelli dei trattamenti chimici con diserbanti e pesticidi.
In un'isola ricca di eccellenze DOP (denominazione di origine protetta) e IGP (indicazione geografica protetta), la redistribuzione della cenere lavica dell'Etna nelle aree meno favorite della Sicilia emergerà come un modello di sviluppo più equilibrato e rispettoso dell'ambiente, rafforzando il legame tra territorio, identità, qualità e innovazione.
In questo modo, ciò che per decenni con l'affermarsi della vita moderna, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, è apparso come un problema si trasforma in preziosa risorsa.
Dalla cenere lavica, ancora una volta, può nascere nuova vita [10]. ■

Riferimenti

1. Ciriminna R., Scurria A., Tizza G., Pagliaro M., V*olcanic ash as multi-nutrient mineral fertilizer: science and early applications*. ChemRxiv, 2022. https://doi.org/10.26434/chemrxiv-2022-brsxc
2. Ciriminna R., Scurria A., Tizza G., Pagliaro M., *Volcanic ash as multi-nutrient mineral fertilizer: science and early applications*. JSFA Reports 2, 2022, 528-534. https://doi.org/10.1002/jsf2.87
3. Scurria A., Intervista a Smart City, Radio 24, aprile 2023.
4. Chanatry H., I*n southern Italy, ash is an export.* TheWorld, 27 febbraio 2026. https://theworld.org/segments/2026/02/27/in-southern-italy-ash-is-an-export
5. Fraioli L., *La cenere dell'Etna e le ricerche del Cnr: "Le sue falde tra le più fertili d'Europa".* La Repubblica, 27 febbraio 2026.
6. *La cenere vulcanica come fertilizzante.* FreshPlaza, 22 novembre 2022. https://www.freshplaza.it/article/9475415/la-cenere-vulcanica-come-fertilizzante/
7. Pagliaro M., Li Petri G., Angellotti G., Ciriminna R., *AetnAsh: Exporting Mount Etna's volcanic ash as a multifunctional fertilizer*. ResearchGate, 2026. https://doi.org/10.13140/rg.2.2.31194.20169
8. Olgun N., Duggen S., Andronico D., et al., *Possible impacts of volcanic ash emissions of MountEtna on the primary productivity in the oligotrophic Mediterranean Sea: Results from nutrient-releaseexperiments in seawater*. Marine Chemistry 152, 2013, 32–42. https://doi.org/10.1016/j.marchem.2013.04.004
9. *Pioggia di cenere vulcanica: la Regione delibera lo stato di crisi per 43 Comuni*. Himera live, 12 marzo 2021. https://www.himeralive.it/la-regione-delibera-lo-stato-di-crisi-per-43-comuni-foto/
10. Tizza G., *Cenere dell'Etna: il partner silenzioso contro i costi crescenti di concimi e trattamenti chimici.* FreshPlaza, 9 dicembre 2025. https://www.freshplaza.it/article/9792401/cenere-dell-etna-il-partner-silenzioso-contro-i-costi-crescenti-di-concimi-e-trattamenti-chimici/

Cominciare dal principio con San Tommaso [1]

Lorella Congiunti*



Figura 1. Rodolfo Papa, *Theophania,* olio su tela, 2014, collezione privata.

Negli anni 1252-56, quando aveva meno di trenta anni (essendo nato nel 1224 o 1225), Tommaso d'Aquino scrive un opuscolo tradizionalmente ricordato come *De ente et essentia*. Tommaso lo offre ai confratelli e compagni del convento domenicano di Saint Jacques (Parigi) come sussidio di studio, come chiarimento di termini; Tommaso, durante la sua vita, scriverà spesso testi che sono vere opere di carità intellettuale.
L'opuscolo è un piccolo capolavoro, e fin dall'inizio si presenta prezioso di indicazioni di metodo: come bisogna organizzare il cammino del pensiero?
I primi paragrafi dell'opuscolo costituiscono infatti un prologo programmatico. Comincia così: «Poiché un piccolo errore in principio grande è alla fine, come dice Aristotele …». La prima citazione è dedicata ad Aristotele, sempre chiamato "*philosophus*", perché considerato da Tommaso quanto di massimo la ragione umana può raggiungere senza l'illuminazione della Fede, in quanto Aristotele era un pagano. Tommaso fa riferimento al passaggio in cui Aristotele scrive: «il discostarsi in partenza anche di poco dalla verità, si moltiplica all'infinito, via via che si procede» (*De caelo,* I, 5, b-10). La citazione è interessante per l'opera da cui è estratta e per il tenore metodologico. Il testo da cui è tratta è, infatti, il *De coelo*, fa cioè parte di quelle opere — fisiche e metafisiche — che arrivano al pensiero medievale europeo nel XII secolo. Tommaso scrive un commento a questa opera aristo-

**Docente ordinario di Metafisica, Facoltà di Filosofia, Pontificia Università Urbaniana*
Presidente della SITA, Società Internazionale Tommaso d'Aquino, https://www.sitaroma.com/it

telica, *Sententia super librum De caelo et mundo*, probabilmente a Napoli, nel 1272-73.
Il contesto della citazione è la possibilità di un corpo infinito, ma viene presa per la sua implicazione nel procedimento conoscitivo.
Aristotele afferma che l'errore piccolo in principio, diventa grande alla fine, perché il principio è grande in potenza e questa potenza va attualizzandosi fino alla fine. Dunque, in un piccolo errore iniziale sono potenzialmente contenuti enormi errori finali.
In questo senso gnoseologico, la frase già era stata citata da Averroè. Tommaso, dunque, ricorda che un errore piccolo in principio, diventa grande alla fine. Può sembrare una banalità, ma non è tale se riflettiamo su cosa sia l'inizio e cosa sia la fine di questo percorso cui Tommaso allude.
Tommaso comincia dal "principio". "In principio" è un'espressione che rievoca l'inizio delle Sacre Scritture, in ebraico "*be-reshit*", e in greco "*en arché*".
Qui siamo in un percorso filosofico, ed evidentemente Tommaso si sta riferendo a ciò che è *conosciuto* in principio, il punto di partenza migliore per l'apprendimento della conoscenza. Infatti, subito dopo spiega che cosa venga conosciuto in principio, ovvero l'ente e poi l'essenza. A questo proposito, Tommaso si riferisce alla *Metafisica* di Avicenna. Avicenna è un pensatore persiano, di religione musulmana, vissuto tra il 980 e il 1077. Il pensiero di Avicenna si nutre della *Metafisica* di Aristotele, del neoplatonismo di Plotino e di radici più propriamente arabe. Il *De ente et essentia* è forse il testo in cui Tommaso dimostra maggiore vicinanza ad Avicenna, cui si riferisce molte volte, esplicitamente o implicitamente.
Tommaso afferma che "in principio" gli uomini conoscono gli enti e le essenze, dunque è bene che su di essi non si commettano errori che potrebbero essere causati proprio dall'ignoranza del significato dei termini (l'errore è cosa diversa dall'ignoranza: la rimozione dell'ignoranza può impedire l'errore).
L'uomo infatti prima conosce le realtà, poi conosce se stesso che conosce e ciò che ha conosciuto, in quanto conosciuto. Peraltro, l'uomo è l'unico animale (in quanto razionale) capace di riflettere, di ritornare su di sé dopo aver conosciuto: è l'unico animale che si specchia, riconoscendosi.
Nel prologo Tommaso spiega anche i motivi del procedimento scelto. Infatti, afferma che per gli uomini la *disciplina* (ovvero il processo di apprendimento del discente, di colui che impara) deve partire da ciò che è conosciuto per primo anche se dal punto di vista dell'essere è secondario. Infatti, l'uomo deve risalire dalle cose composte a quelle semplici, dalle cose derivate a ciò che precede, dagli effetti alle cause. Questo procedimento è il più adatto alla natura degli uomini.
Tommaso distingue tra ciò che è facile e ciò che è semplice.
"Facile" riguarda l'aspetto soggettivo, qualifica la modalità con cui l'uomo compie certi atti: per l'uomo è più facile, cioè meno difficile, conoscere le cose composte, perché gli sono più vicine.
"Semplice", invece, è relativo all'aspetto oggettivo, ontologico: le realtà semplici sono quelle non composte, dunque, sono più perfette perché non si possono decomporre e sono prive di potenza. Per l'uomo tali realtà "semplici" sono più "difficili" da conoscere, perché le conosce dopo e oltre aver conosciuto le cose composte.
Dunque, occorre prima di tutto spiegare cosa sono l'ente e l'essenza, perché per noi è più facile.
Chiarito quale sia il "principio", su cui è necessario evitare anche i piccoli errori, occorre domandarsi quale sia la "fine", che patirebbe la grandezza moltiplicata dell'errore.
Se scorriamo rapidamente le pagine dell'opuscolo fino all'epilogo, troviamo che la fine è proprio Dio «nel quale è la fine e il compimento di questo discorso». Tommaso qui non nomina Dio direttamente, ma parla di colui che è primo ontologicamente e infinitamente semplice.
Dunque, un piccolo errore relativo alla conoscenza dell'ente, che è ciò che conosciamo per primo ma che è "posteriore", può condurre ad enormi errori relativamente alla conoscenza di Dio, fine e compimento del discorso umano, ma primo e causa di tutta la realtà.
Il percorso di conoscenza propriamente umano parte da ciò che è conosciuto per primo (ma è derivato nell'ordine dell'essere) per arrivare a ciò che è primo nell'essere (ma è difficile da conoscere).
Un piccolo errore nella conoscenza delle cose — degli uomini, del mondo, di ciò che ci circonda — può causare enormi errori nella conoscenza di Dio, creatore di ogni cosa. ■

Bibliografia

1. Cfr. Congiunti L., *The young Thomas: the Philosophy of Being from the beginning. A reading of* De ente et essentia. Lumen. A Journal of Catholic Studies, 14, 2026, 1, pp. 1-24.

Arte e fede: l'anniversario della fondazione dei Teatini

Ottava parte: la tela dei missionari in India

Rodolfo Papa

Il percorso pittorico di celebrazione della missione dei Teatini nel mondo affronta anche la grande e meravigliosa terra dell'India, con una tela delle medesime dimensioni e forma geometrica centinata.

La Missione dei Teatini volta alla evangelizzazione delle Indie Orientali comincia nel 1639, su mandato di Propaganda Fide, diffondendosi a Goa, Golconda, Idalcan, Gerlim, Coromandel, Borneo, Sumatra, e dopo alcuni secoli di difficoltà e successi, di coraggio e di pazienza, di fede e di speranza, vengono soppresse nel 1835 per motivi di ordine politico determinati dal governo portoghese. Occorre sottolineare, che anche dopo la soppressione, molti missionari teatini rimasero in India fino alla loro morte.

Ho voluto rappresentare anche questa meravigliosa impresa mediante il paesaggio e i personaggi.

Il paesaggio delle cosiddette Indie Orientali viene qui rappresentato dal cielo e da una fitta vegetazione verde, tipica del clima tropicale monsonico.

Inoltre, alcuni oggetti descrivono il contesto religioso in cui si innesta l'opera evangelizzatrice.

Infatti, alcuni oggetti descrivono i culti animisti, mentre la grande immagine di Shiva scolpita in oro fa riferimento alla divinità suprema venerata nello shivaismo, una corrente dell'induismo. Il colore blu del drappo allude al valore simbolico divino con cui questo colore viene sovente abbinato a Shiva.

Inoltre, ho rappresentato nel fondo un tempio Indù, alludendo al principale culto delle Indie, peraltro nel tipico colore arancione, sacro per gli Indù, e rappresentante le supreme virtù.

Su questo sfondo si impongono cinque figure, che si dispongono su una doppia impalcatura a palafitta, e intorno a una grande croce di legno che si erge verso il cielo.

Il Teatino che regge la croce è Antonio Ventimiglia. Nato a Palermo nel 1642, vestì l'abito teatino a soli 11 anni nel 1653, desideroso di recarsi in missione, partì da Lisbona verso le Indie la notte del 26 marzo 1683 giungendo a Goa il 19 settembre. Per quattro anni predicò a Goa, tormentato da molte malattie, nel 1688 partì per il Borneo e fu il primo missionario a penetrare nell'isola di cui diventerà vicario apostolico. Morirà poi nel Borneo tra il 1691 e il 1692. In circostanze non chiare.



Figura 1. Rodolfo Papa, *Tela dei missionari in India,* 2025, olio su tela, cm 270 x 200. Curia Generalizia dei Teatini, S. Andrea della Valle, Roma.

Si impone poi davanti, a sinistra della croce, Francesco Manco, che ho rappresentato con un abito di foggia e colore indiano sopra la talare, in quanto viene ricordato come il primo Teatino a indossare un abito non europeo. Egli, dapprima destinato alla missione nelle Indie Occidentali, parte poi per le Indie Orientali e nel 1641 arriva a Bisnagar capitale di Golkonda e



Rodolfo Papa, PhD. Pittore, scultore, teorico, storico e filosofo dell'arte. Esperto della XIII Assemblea Generale Ordinaria del Sinodo dei Vescovi. Accademico Ordinario della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Docente di Arte Sacra, Tecniche Pittoriche nell'Accademia Urbana delle Arti. Presidente dell'Accademia Urbana delle Arti.
Già docente di Storia delle teorie estetiche, Storia dell'Arte Sacra, *Traditio Ecclesiae* e Beni Culturali, Filosofia dell'Arte Sacra (Istituto Superiore di Scienze Religiose Sant'Apollinare, Roma; Master II Livello di Arte e Architettura Sacra della Università Europea, Roma; Istituto Superiore di Scienze Religiose di Santa Maria di Monte Berico, Vicenza; Pontificia Università Urbaniana, Roma; Corso di Specializzazione in Studi Sindonici, Ateneo Pontificio *Regina Apostolorum*).
Tra i suoi scritti si contano circa venti monografie, molte delle quali tradotte in più lingue e alcune centinaia di articoli ("Arte Cristiana"; "Euntes Docete"; "ArteDossier"; "La vita in Cristo e nella Chiesa"; "Via, Verità e Vita", "Frontiere", "Studi cattolici"; "Zenit.org", "Aleteia.org"; "Espiritu"; "La Società"; "Rogate Ergo"; "Theriaké").
Collaborazioni televisive: "Iconologie Quotidiane" RAI STORIA; "Discorsi sull'arte" TELEPACE.
Come pittore ha realizzato interi cicli pittorici per Basiliche, Cattedrali, Chiese e conventi (Basilica di San Crisogono, Roma; Basilica dei SS. Fabiano e Venanzio, Roma; Antica Cattedrale di Bojano, Campobasso; Cattedrale Nostra Signora di Fatima a Karaganda, Kazakistan; Eremo di Santa Maria, Campobasso; Cattedrale di San Panfilo, Sulmona; Chiesa di san Giulio I papa, Roma; San Giuseppe ai Quattro Canti, Palermo; Sant'Andrea della Valle, Roma; Monastero di Seremban, Malesia; Cappella del Perdono, SS. Sacramento a Tor de'schiavi, Roma …)



Figura 2. Rodolfo Papa, schizzi sul taccuino.



Figura 3. Chiostro della Curia Generalizia dei Teatini, Sant'Andrea in Valle, Roma, opere di Rodolfo Papa.

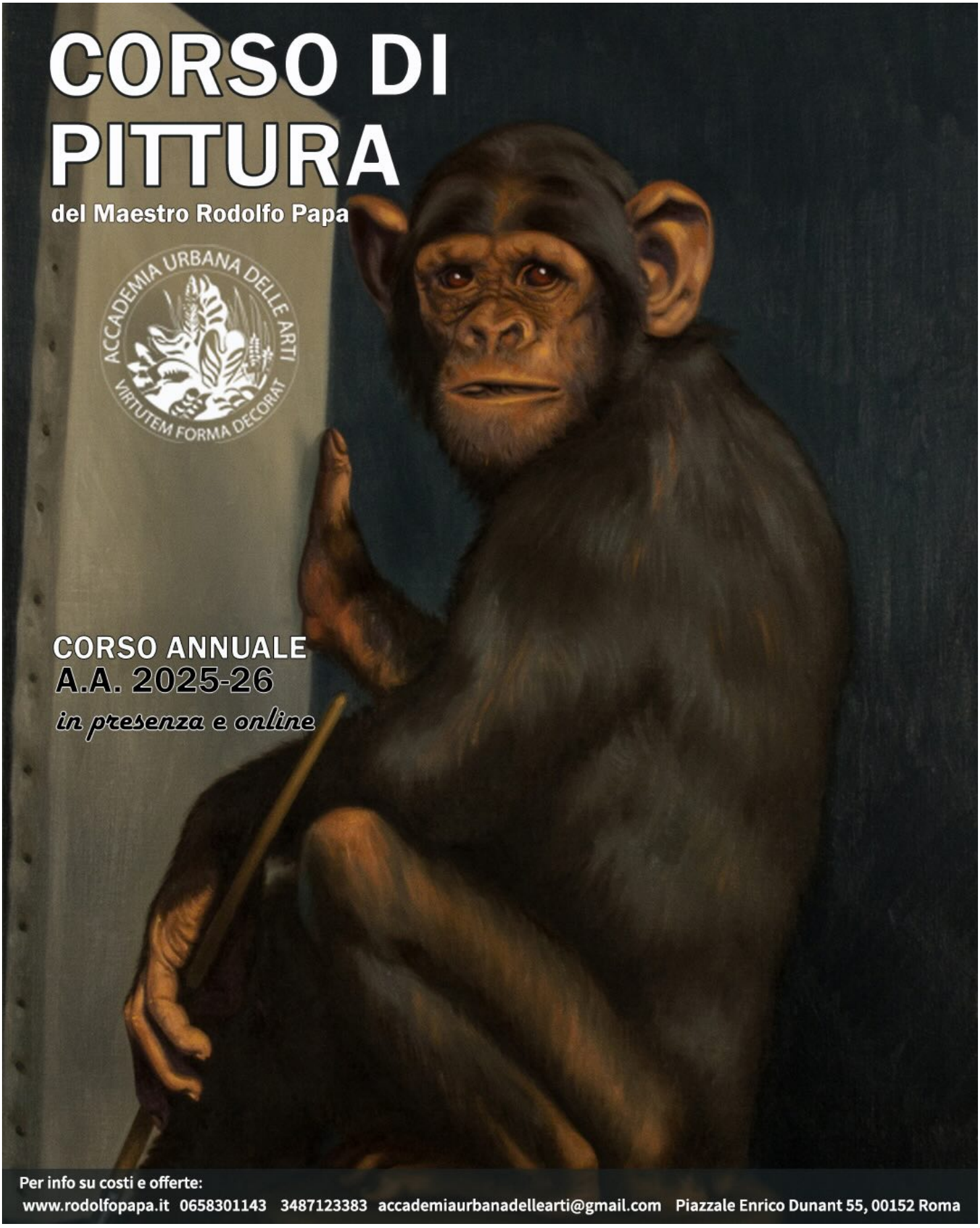


Figura 4. Particolari: a sinistra Francesco Manco indossa un abito orientale sopra la veste talare e regge il Vangelo; a destra Antonio Ventimiglia regge la croce.

nel 1642 costituisce lì la prima chiesa cristiana, intitolandola alla Santa Croce. La missione terminò con la sua morte nel 14 agosto 1646.

Alle sue spalle, rivolto in atteggiamento di devozione verso la croce, ho rappresentato il venerabile Pietro Avitabile. Nato a Napoli nel 1590, diventa Teatino nel 1608. Dopo aver studiato filosofia e teologia, è dapprima missionario in Georgia e poi viene inviato da Propaganda Fide nelle Indie Orientali. Nel 1639 salpa da Livorno e nel 1640 arriva a Goa, dove in qualità di Prefetto fonda la missione teatina. È proprio Pietro Avitabile a introdurre lo spirito missionario nel carisma teatino, ispirato dalle apparizioni private del fondatore san Gaetano e della Madonna. Infatti, l'ho rappresentato rivolto anche verso san Gaetano, che è la figura che si erge più alta al lato destro della croce, nell'atto di benedire i missionari.

Infine, proprio davanti a san Gaetano, ho rappresentato, con i paramenti sacri sopra l'abito, nell'atto di distribuire l'Eucaristia, il Venerabile Antonio Ardizzone Spinola, che fonda le missioni teatine a Goa. Venerato per la sua dottrina e bontà d'animo, è il primo missionario a Goa, in cui rende gli indigeni partecipi della comunione eucaristica. Dopo molti anni di missione, viene richiamato a Lisbona dove diviene predicatore della Cappella Reale. ■


CORSO DI
PITTURA
del Maestro Rodolfo Papa
ACCADEMIA URBANA DELLE ARTI
VIRTUTEM FORMA DECORAT
CORSO ANNUALE
A.A. 2025-26
in presenza e online
Per info su costi e offerte:
www.rodolfopapa.it 0658301143 3487123383 accademiaurbanadellearti@gmail.com Piazzale Enrico Dunant 55, 00152 Roma

«E per l'huom seco unir', e trarlo al Cielo, Copresi Eterno Verbo in mortal velo»

Riflessioni pittoriche e musicali sul Mistero dell'Annunciazione nella Cappella Ruspoli in Santa Maria in Vallicella

Sara Sanna*

Dopo aver meditato insieme a Barocci sulla *Presentazione di Maria al tempio*, il ciclo iconografico vallicelliano ci porta a contemplare il mistero dell'*Annunciazione* nella *Cappella Ruspoli*, il cui patronato fu concesso, per l'appunto, ai fratelli Orazio e Alessandro Ruspoli. Il sacello occupa il primo posto della navata sinistra ed è significativamente posto frontalmente alla *Cappella Pinelli*, dedicata all'*Assunzione*, al primo posto nella navata destra.

La cappella dell'*Annunciazione* fu terminata nel 1591, quattro anni dopo quella dell'*Assunzione* che, infatti, le fece da modello e che, idealmente, avrebbe dovuto costituire l'esempio per la decorazione di tutte le cappelle. Lo stesso schema decorativo della Pinelli fu, infatti, adottato nella Cappella Ruspoli, in cui Andrea Lilli dipinse tre tondi nel catino absidale, oggi non più visibili, e alcune storie nel sottarco, poste nella fascia mediana tra due serie di decorazioni in stucco dorato di anonima fattura (Figura 2) [1]. La pala d'altare fu invece commissionata al toscano Domenico Cresti, detto il Passignano (Figura 1).

Il Mistero dell'Annunciazione, interpretato qui in maniera esemplare da Cresti, è, forse, uno dei soggetti religiosi più amati dagli artisti di ogni tempo. Rodolfo Papa non esita, infatti, a definire l'Incarnazione come «il dono più grande fatto agli artisti», in quanto offre «la possibilità di rappresentare figurativamente il Verbo Incarnato, Dio fatto uomo» [2]. Questo grande dono, tuttavia, porta con sé tutta la complessità di un evento dalla portata straordinaria, in cui il Divino, entrato nella storia dell'umanità, ne cambia le sorti per sempre. Continua, infatti, Papa:

> L'Annunciazione è un evento evangelico molto ricco, che ha impegnato e impegna gli artisti in difficili soluzioni; occorre infatti rappresentare la dinamica dell'umano e del divino nella loro misteriosa relazione; presentare la realtà dello straordinario "*fiat*" fatto liberamente dalla



Figura 1. Domenico Cresti detto Passignano, *Annunciazione*, 1590-91, Chiesa di Santa Maria in Vallicella, Roma.

**Accademia Urbana delle Arti - Roma. Guida turistica presso Musei Vaticani - Città del Vaticano.*



Figura 2. Sottarco della Cappella Ruspoli, 1590-1591, Santa Maria in Vallicella, Roma. Foto di Sara Sanna.

creatura al suo Creatore; rappresentare l'Incarnazione prima ancora di poter mostrare il volto di Gesù Bambino; dipingere una creatura tutta umana e tuttavia tutta speciale quale Maria [3].

È questo rapporto tra il Divino e l'umano, tra l'eterno e l'immanente, che pone l'artista, e, nello specifico, l'artista cristiano, davanti a una sfida complessa.
Il Passignano risolve la sua *Annunciazione* (Figura 1) con una soluzione semplice ma al contempo carica di significato. Cresti pone l'evento sacro in una dimensione domestica, la stanza di Maria, in cui la Vergine, immersa nella lettura, viene colta dall'Angelo Gabriele. Sulla parte alta del dipinto una schiera di angeli e di putti festanti fa da cornice a Dio Padre e alla colomba dello Spirito Santo. L'evento è narrato da Cresti in conformità con quanto scritto nel vangelo di Luca [4], fonte fondamentale per ogni artista che si approcci alla rappresentazione di questo sacro Mistero [5]. Oltre al dipinto di Cresti, gli Oratoriani potevano meditare questo brano evangelico grazie alla bella interpretazione musicale che ne è stata fatta nella lauda *Scende l'angel*, presente nel *Tempio armonico della beata Vergine* di Giovenale Ancina:

Scende l'Angel, dal Cielo,
E parla à Vergin Donna in pur'in puro velo:
Quegli e'l gran Gabriel, questa è MARIA,
O benedetta e santa compagnia!

Non fù in terra giamai,
Da che'l Sol chiari al Mondo aperse i rai,
Ambasciata maggior, ne pur uguale,
Tant'è sublime, e tanto in alto sale.

Non di vana bellezza,
Di gemme, e d'or', ò s'altro più s'apprezza,
Ma d'immenso, stupendo, alto Mistero
Tràttasi sol, cui ben consona il vero.

Ad Ave Ecco risponde,
Ch'il bel consenso esprime, e non l'asconde:
E per l'huom seco unir', e trarlo al Cielo,
Copresi Eterno VERBO in mortal velo [6].

Sia l'arte pittorica che quella musicale trovano, dunque, la stessa fonte nel testo evangelico, di cui, però, in entrambi i casi, non viene solo fornita una trasposizione, bensì un'interpretazione. L'*Annunciazione* di Passignano si colloca, in questo senso, all'interno di una lunga tradizione iconografica che, nel corso dei secoli, ha saputo cogliere e mettere in risalto le peculiarità teologiche e i diversi momenti della *Angelica confabulatione* del testo lucano.
Come già accennato, Cresti colloca la sua *Annunciazione* in una dimensione domestica, come fecero, d'altronde, tanti artisti prima e dopo di lui. Un esempio di questa tipologia iconografica lo troviamo nella celebre *Annunciazione* di Recanati di Lorenzo Lotto (Figura 3), ma anche in opere di pittori coevi al Passignano, quali Jacopo Ligozzi che, nella sua *Annunciazione* (Figura 4) rielabora lo schema della nota *Annunciazione* trecentesca (Figura 6) del Convento della SS. Annunziata di Firenze, dal quale anche lo stesso Cresti potrebbe aver tratto ispirazione [7]. In tutte queste rappresentazioni Maria viene colta dal-



Figura 3. Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, 1534 ca., Museo civico Villa Colloredo Mels, Recanati.



Figura 4. Jacopo Ligozzi, *Annunciazione*, 1592, Chiesa di San Pietro a Monticelli, Firenze.

l'angelo nell'atto di leggere un libro. Secondo la tradizione, infatti, nel momento in cui Gabriele irruppe nella stanza della Vergine, questa era immersa nella meditazione delle Sacre Scritture e, in particolare, del testo in cui Isaia profetizzò l'Incarnazione del Verbo Divino. Questa tradizione era certamente conosciuta dagli Oratoriani e la ritroviamo, infatti, anche nel *Rosario della Gloriosa Vergine Maria* di Alberto da Castello, posseduto da Filippo Neri, che ci introduce con queste parole nel Mistero dell'Annunciazione (Figura 5):

> Contempla qui anima devota: come Maria vergine fatte le sue assidue & continue orationi si dilettava spesse volte di leggere i libri della sacra scrittura & de propheti. Et una volta leggendo Esaia propheta gli occorse quella prophetia nel capito. settimo del suo libro dove scrive. *Ecce virgo concipiet & pariet filium: & vocabitur nomen eius Emmanuel.* [...] Et leggendo questa santa prophetia rapta in amore & devotione di questa santa vergine si levo dallo studio: & con grande humilita si ingenocchio, & devota & lagrimosamente comincio a pregare lo altissimo Idio che si degnasse di accettarla in ancilla & servente di quella vergine: la quale dovea concipere & partorire tal figliuolo di tanta eccellentia. Ma il signor Dio alquale sempre piacq; la humilita de li suoi servi vedendo tanta humilita in Maria vergine gloriosa: chiamato lo angelo Gabriele gli impose & commesse la altissima legatione cioe ambasceria sopra laquale mai non fu ne sara la maggiore: cioe che andasse in nazzareth e che trovasse Maria vergine [...]: e che li facesse la altissima ambasciata: cioe che essa propria dovea essere quella vergine da Dio eletta nella quale fosse compiuta questa prophetia [8].

Questa contemplazione ci aiuta a comprendere che quel libro dipinto all'interno delle *Annunciazioni* non stia lì solo per renderci partecipe di uno stralcio di vita quotidiana di Maria, ma ci porta a una dimensio-

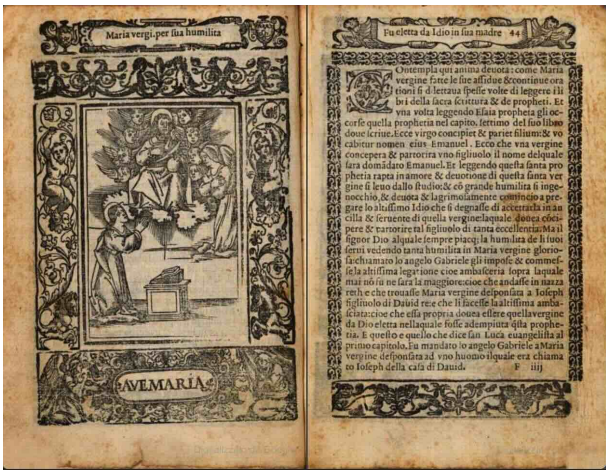


Figura 5. Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venezia, 1567.

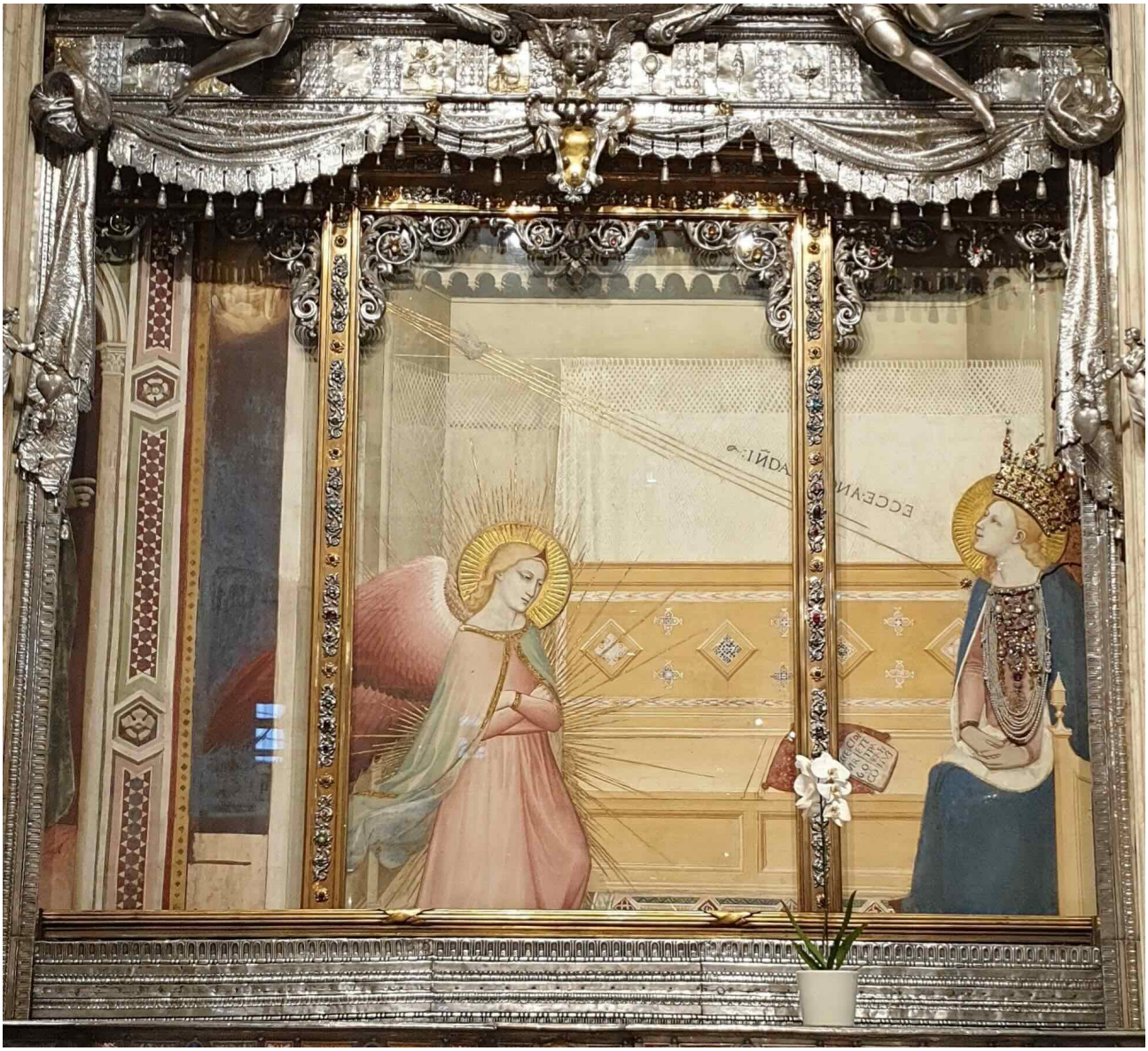


Figura 6. Ambito giottesco, *Annunciazione*, XIII sec., Firenze, Convento della SS. Annunziata.

ne altra parlandoci a meditare l'Incarnazione del Verbo divino per mezzo del *fiat* della Vergine. Questo aspetto fu già magistralmente sottolineato nell'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci (Figura 7) in cui il mistero dell'Incarnazione del Verbo è sottolineato dal gesto della Vergine che, con quel celebre braccio troppo lungo, sta indicando proprio le Scritture [9]. Spiega infatti Papa che

> in molte altre opere, forse in tutte le *Annunciazioni* del Rinascimento, Maria è rappresentata mentre medita le Scritture. Infatti, l'annuncio si fa intellegibile, non solo ai fedeli ma innanzitutto a lei, come inveramento di una profezia: le parole profetiche di Isaia: *"Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel"* (Is 7, 14) si avverano in quell'istante [10].

Il dipinto di Cresti ci consente di fare, inoltre, un confronto con un altro grande artista che operò in Vallicella: Caravaggio. Come noto, il Merisi dipinse la *Deposizione di Cristo*, ora in Pinacoteca Vaticana, proprio per gli Oratoriani della Chiesa Nuova tra 1602 e 1603. In questa occasione l'artista ebbe sicuramente modo di osservare l'opera del Passignano e non è da escludersi che proprio questa abbia rappresentato per Caravaggio una delle fonti di ispirazione per la sua *Annunciazione*, oggi conservata al Musée des Beaux-Arts di Nancy (Figura 8). L'artista lombardo, di formazione manierista [11], ha operato, secondo Papa, una «rifondazione [...] del linguaggio artistico, che non sarà più di tipo eclettico, ma sintetico» [12]. In questo suo geniale operare artistico sono confluite le opere dell'antichità così come quelle di grandi maestri del Rinascimento, primo tra tutti Michelangelo [13], insieme a quelle di artisti considerati minori quali Domenico Cresti. Caravaggio, infatti, come Cresti, ambienta la sua *Annunciazione* in una dimen-



Figura 7. Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, 1472 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

sione domestica e utilizza finanche la stessa soluzione compositiva che vede da un lato la Vergine e dall'altro l'angelo che, dall'alto, sembra sopraggiungere per recarle il lieto annuncio. Inoltre, in entrambe le opere, possiamo notare la presenza di un cestino da ricamo ai piedi della Vergine. Come il libro, anche questo cestino ha una precisa connotazione iconografica all'interno delle *Annunciazioni* e non rappresenta solo un altro espediente per parlare di quotidianità. Infatti, come sottolinea Papa, «nelle grandi opere d'arte [...] ogni oggetto vale per se stesso e vale anche per ciò che significa» [14]. È verosimile che la Vergine, stando alla tradizione riportata anche nel testo di Alberto da Castello [15], occupava parte del suo tempo filando la lana e la seta ed è plausibile che questa attività sia stata tradotta ai tempi di Passignano e di Caravaggio con l'atto di ricamare. Dunque il cestino da ricamo posto nelle opere in oggetto rimanda certamente a una delle attività muliebri svolte quotidianamente dalla Vergine, ma c'è dell'altro. Infatti la tradizione che vede Maria come tessitrice, già attestata figurativamente nell'*Annunciazione* posta sull'arcosolio di Santa Maria Maggiore del V secolo (Figura 9), è un'immagine metaforica che ci parla, ancora una volta, dell'Incarnazione e, in particolare, ci parla di Maria come colei che tesse il corpo di Cristo, e grazie alla quale il Verbo eterno acquisisce una dimensione creaturale [16].

Un altro aspetto che hanno in comune l'*Annunciazione* del Passignano e quella di Caravaggio è il particolare momento della *angelica confabulatione* che i due artisti hanno colto nelle loro rappresentazioni. Come già accennato nel precedente articolo di questa rivista [17], esiste una tradizione, esemplificata dallo *Specchio della fede* di fra Roberto Caracciolo, che distingue cinque fasi del brano evangelico lucano relativo all'Annunciazione, corrispondenti a cinque stati



Figura 8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Annunciazione*, 1608 ca., Musée des Beax Arts, Nancy.

d'animo provati dalla Vergine: la prima è la *conturbatio* («A queste parole ella rimase turbata…» Lc 1, 29); la seconda è la *cogitatio* («… e si domandava che senso avesse un tale saluto» Lc 1,29); la terza è la *interrogatio* («Come è possibile? Non conosco uomo» Lc 1,34); la quarta è l'*humiliatio* corrispondente al momento del *fiat* in cui la Vergine esclama: «Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che



Figura 9. *Annunciazione*, V sec., arcosolio di Santa Maria Maggiore, Roma.

hai detto» (Lc 1,38), a cui segue la *meritatio*, il momento in cui avviene il divino concepimento per opera dello Spirito Santo [18]. Quest'ultima fase è stata codificata, nell'operare artistico, nella particolare posa assunta da Maria che, reclinando il capo, incrocia le braccia al petto. Proprio questo silenzioso momento è quello che Caravaggio coglie nella sua tela, in cui Maria, adombrata dallo Spirito Santo, accoglie il Verbo nel suo grembo e l'angelo è colto, ad ali spiegate, non nel momento del suo arrivo, bensì in quello della sua dipartita [19]. Parimenti, nell'opera del Passignano, la Vergine è colta nell'attimo appena successivo all'aver pronunciato il suo *fiat* e lo Spirito Santo, che nell'essenziale dipinto di Caravaggio era rappresentato come ombra, giunge qui in forma di colomba per dare compimento all'antica profezia. *Verbum caro factum est*: gli angeli esultano e alcuni putti festanti recano delle rose, fiori mariani per eccellenza. Uno di loro indica la Vergine, di concerto con l'angelo Gabriele, che invece punta in alto: questi indica Dio, nell'alto dei Cieli, e quello indica, in basso, colei che, con le parole della lauda:

> Ad Ave Ecco risponde,
> Ch'il bel consenso esprime, e non l'asconde:
> E per l'huom seco unir', e trarlo al Cielo,
> Copresi Eterno VERBO in mortal velo [20].

Così, Domenico Cresti, per mezzo di alcuni elementi quali il libro, il cestino da ricamo, la posizione della Vergine e i gesti degli angeli, pone l'enfasi sul momento esatto in cui avviene l'Incarnazione ed esalta, allo stesso tempo Maria come madre di Dio, allo stesso modo in cui questa viene esaltata nell'*Ave Maria* cantata dagli oratoriani:

> Di sua salute dono
> Ti facci il Signor bono
> Maria, dentr'al cui petto
> Han le gratie del Ciel sacro ricetto [21].

Ancora, la lauda *Ave Maris Stella* ci offre una bella meditazione sulla divina maternità di Maria e l'importanza del suo ruolo nell'economia della salvezza:

> Ave del Mare stella,
> Madre di Dio pregiata,
> Vergine alma, & beata,
> Porta, che n'apri il ciel lucente, & bella.
> Da noi quest'Ave santo
> Che Gabriel seguendo
> Ti vegniamo offerendo,
> Gradisci, & d'Eva cangia il nome, e'l pianto.
> Mostrati d'esser madre
> In pregar lui per noi,
> Che chiuse i raggi suoi
> Sotto'l vel de le tue membra leggiadre [22].

Infine, osservando *l'Annunciazione* del Passignano, non dimentichiamo di porre la nostra attenzione sulle decorazioni della cappella, in particolare a quelle del sottarco della volta, che non solo fanno da cornice all'*Annunciazione*, ma arricchiscono la nostra meditazione sul sacro evento grazie a una complessa rete di significati. Come accennato, il sottarco è decorato da una fascia di storie dipinte da Andrea Lili e da due fasce di quadretti in stucco dorato ai lati (Figura 2).

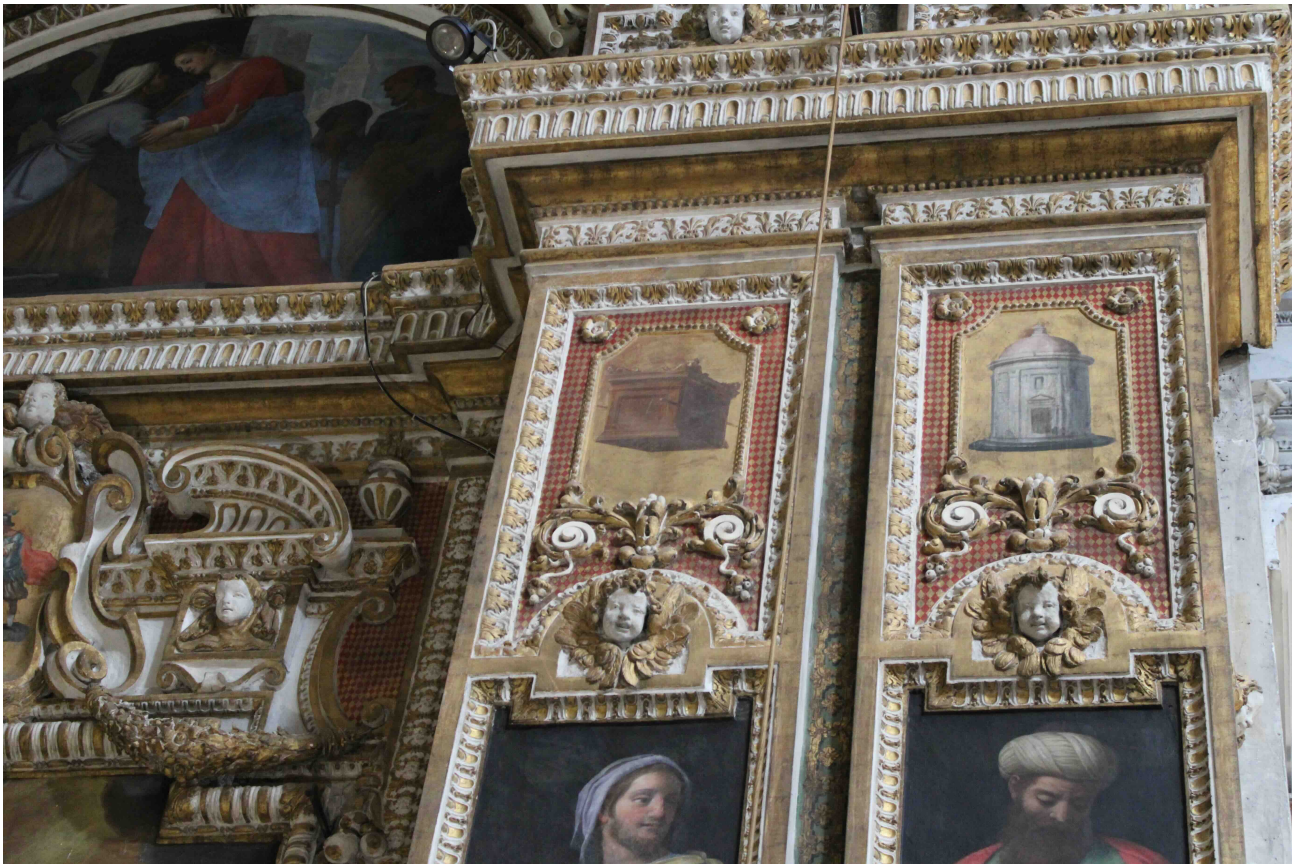


Figura 10. Alcuni esempi di rappresentazioni mistiche nella Cappella della Madonna della Misericordia, 1616, San Giovanni dei Fiorentini, Roma. Foto di Sara Sanna.



Figura 11. Alcuni esempi di raffigurazioni mistiche nella Cappella della Madonna di Loreto, 1605, Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma. Foto di Sara Sanna.

Già Éugenie Strong constatò una certa difficoltà nell'identificare i soggetti dei dipinti nella fascia mediana, dovuta sia alla considerevole altezza sia a un cattivo stato di conservazione [23], e solo in occasione della mostra su Andrea Lilli del 1985, si è potuto scorgere in essi i seguenti soggetti: a partire da sinistra, l'*Annuncio della genitura ad Abramo e Sara* o *L'annuncio della nascita della Vergine a Gioacchino ed Anna*, *Rebecca al pozzo*, *Rachele nasconde gli idoli*, l'*Immacolata concezione*, l'*Uva della terra promessa*, la *Sposa del Cantico dei Cantici*, la *Sposa che entra nella casa del banchetto* [24]. I pregevoli quadretti in stucco dorato furono invece già identificati da Strong che, nella sua monografia sulla Chiesa Nuova, ne fornisce una spiegazione dettagliata. Così troviamo rappresentati, nella fascia più esterna, l'*Hortus conclusus* con al centro il *Fons signatus*, la *Civitas Sancta*, la *Vitis Abundans* e l'*Arbor Sapientiae*, la *Sedes Sapientiae*, il *Templum Salomonis*, la *Stella Matutina* e la *Porta Clausa*. Mentre nella fascia più interna: la *Rosa mistica*, la *Nube e la rugiada del Cielo*, il *Cedro del Libano*, la *Colomba dello Spirito Santo*, l'*Arca dell'Alleanza*, la *Torre Davidica* e il *Cristo Bambino circondato da raggi* [25]. Come nota Strong, questo genere di rappresentazioni di tipo mistico era comune nelle chiese del tempo e fanno da corredo decorativo in molte cappelle dedicate alla Vergine come, ad esempio, quella della Madonna della Misericordia in San Giovanni dei Fiorentini (Figura 10) e con quella della Madonna di Loreto in Sant'Onofrio al Gianicolo (Figura 11), di poco successive alla nostra Cappella Ruspoli [26]. Come sottolinea Éugenie Strong, queste immagini, che fanno da cornice all'*Annunciazione* nella Cappella Ruspoli, trovano dei riscontri negli Uffici del Breviario dell'Avvento o nelle Litanie Lauretane [27]. La Vergine è d'altronde celebrata con simili immagini evocative anche nella lauda *O Vergine Regina*, in cui il fedele si rivolge a lei in questo modo:

Tu giardin ben serrato,
tu fonte d'acqua viva,
Tu castel ben fondato,
Tu speciosa oliva,
Tu specchio rilucente,
Tu gloria di tua gente.
Guardane te ne preghiamo
Dolce avocata nostra
Fin che'l novello Adamo
Esca de le tue chiostra [28].

Concentriamoci sugli ultimi versi di questa lauda, in cui troviamo un riferimento a Cristo come "novello Adamo", mentre, in un'altra lauda, ci si rivolge alla Vergine come "Madre dei viventi Eva novella" [29]. Poniamo allora l'attenzione sul quadretto della volta raffigurante la *vitis abundans* e l'*arbor sapientie*, che prenderemo come modello rappresentativo del genere. Strong descrive e interpreta in questo modo l'immagine:

> *Vitis Abundans* et *Arbor Sapientiae*, cioè la vite fruttifera e l'albero della Sapienza. La vite che si vede a sinistra, e dalla quale varie figure colgono l'uva, è prototipo della Madonna e del Cristo che ci nutrisce del suo sangue sotto la specie del vino, cioè del sugo dell'uva. La vite è messa in contrasto con l'albero del giardino dell'Eden che si vede in fondo, fiancheggiato da Adamo ed Eva [30].

Posta in relazione all'*Annunciazione*, questa immagine celebra l'avvento della Nuova Alleanza inaugurata dal *fiat* di Maria, nuova Eva, ovvero nuova madre dell'umanità, che accoglie Cristo, il nuovo Adamo, venuto al mondo per riaprire le porte del paradiso a quella stessa umanità decaduta a causa del peccato.
Ancora una volta possiamo osservare il modo in cui, in Vallicella, le diverse forme artistiche quali la pittura, la scultura e la musica, siano state poste al servizio del fedele per consentirgli di penetrare i divini Misteri. In questo senso la Cappella Ruspoli, attraverso una complessa rete di significati, che si rispecchia anche nelle laudi oratoriane, fornisce a chi la contempla un potente mezzo per la comprensione del Mistero dell'Incarnazione, del Dio che si fa uomo grazie al *Sì* di un'umile Vergine. ■

Bibliografia e note

1. Cfr. Barbieri C., Barchiesi S., Ferrara D., *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova.* Fratelli Palombi Editori, Roma, 1995, p. 122.
2. Papa R., *Leonardo teologo. L'artista «nipote di Dio».* Àncora Editrice, Milano 2006, p. 89.
3. Ivi, p. 91.
4. «Al sesto mese, l'angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nàzaret, a una vergine, promessa sposa di un uomo della casa di Davide, di nome Giuseppe. La vergine si chiamava Maria. Entrando da lei, disse: "Rallégrati, piena di grazia: il Signore è con te". A queste parole ella fu molto turbata e si domandava che senso avesse un saluto come questo. L'angelo le disse: "Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ed ecco, concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e verrà chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine". Allora Maria disse all'angelo: "Come avverrà questo, poiché non conosco uomo?". Le rispose l'angelo: "Lo Spirito Santo scenderà su di te e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra. Perciò colui che nascerà sarà santo e sarà chiamato Figlio di Dio. Ed ecco, Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia ha concepito anch'essa un figlio e questo è il sesto mese per lei, che era detta sterile: nulla è impossibile a Dio". Allora Maria disse: "Ecco la serva del Signore: avvenga per me secondo la tua parola". E l'angelo si allontanò da lei» Lc 1,26-38.
5. Cfr. Papa R., *Leonardo teologo*, op. cit., p. 92.
6. Ancina G., *Tempio Armonico della Beatissima Vegine N. S. fabricatole per opra del R. P. Giovenale A. P. della Congreg. dell'Oratorio.* Roma, Nicolò Mutij, 1599, p. 11.
7. Cfr. Cecchi A., Conigliello L., Faietti M. (edd.), *Jacopo Ligozzi. "Pittore universalissimo".* Sillabe, Livorno 2014, p. 238.
8. Alberto da Castello, *Rosario della Gloriosa Vergine Maria.* Venezia 1567, p. 44 (corsivo mio).
9. Cfr. Papa R., *Leonardo teologo*, op. cit., pp. 102-105.
10. Ivi, p. 98
11. Cfr. Papa R., *Caravaggio. Gli anni giovanili.* Giunti, Milano 2005, p. 8.
12. Ivi, p. 9.
13. Per uno studio su Caravaggio e i suoi modelli si veda Papa R., *Caravaggio. Le origini, i modelli.* Giunti, Firenze 2010.
14. Papa R., *Leonardo teologo*, op. cit., p. 108.
15. Cfr. Alberto da Castello, *Il rosario*, op. cit., p. 42
16. Rodolfo Papa parla della tradizione di Maria come tessitrice nelle puntate 2 e 3 di Discorsi sull'arte, visibili qui: https://www.youtube.com/watch?v=EpysUmx2JWw&list=PLEych8J5GOKian0nAgL7pUrdRfMgQTNPI&index=2&ab_channel=TelepaceRoma; https://www.youtube.com/watch?v=pN4Y3d1dPGs&list=PLEych8J5GOKian0nAgL7pUrdRfMgQTNPI&index=3&ab_channel=TelepaceRoma
17. Sanna S., *La cappella Cesi in Vallicella: una lettura iconologica della Presentazione di Maria al tempio di Federico Barocci.* Theriaké, IX, 61, 2026, pp. 14-21. https://theriake.it/theriake-anno-ix-n-61/
18. Cfr. Papa R., *Caravaggio pittore di Maria.* Àncora Editrice, Milano 2005, pp. 96-97.
19. Ivi, p. 97.
20. Ancina G., *Tempio Armonico*, op. cit., 1599, p. 11.
21. *Libro delle laudi spirituali. Dove in uno sono compresi i tre libri gia stampati,* Per Alessandro Gardano, Roma 1589, p. 56.
22. Ivi, p. 64.
23. Cfr. Strong É., *La Chiesa Nuova. Santa Maria in Vallicella.* Società di Arte Illustrata, Roma 1923, p. 90.
24. Bonasegale G. (ed.), *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento.* Multigrafica, Roma, 1985, p. 45.
25. Strong É., *La Chiesa Nuova*, op. cit., pp. 90-93.
26. Cfr. ivi, p. 94.
27. Ivi, p. 90.
28. *Il secondo libro delle laudi spirituali*, 1583, p. 17 e *Libro delle laudi spirituali*, 1589, p. 48.
29. *Il terzo libro delle laudi spirituali*, 1589, p. 18.
30. Strong É., *La Chiesa Nuova*, op. cit., p. 91.

Antoni Gaudí: fra mimesi della natura e minimalismo

Imparando da Gaudí per elaborare un progetto a Palermo

Ciro Lomonte*



Figura 1. Ciro Lomonte e Guido Santoro, Chiesa del Santo Curato d'Ars, Palermo (Falsomiele), davanzale delle finestre del corpo di collegamento.

Mosén Gaudì ten cabiz clara. Ho avuto l'onore ed il piacere di conoscere il preside – il prof. don Alberto Viciano – ed alcuni rappresentanti dell'Ateneu Sant Pacià durante il loro viaggio a Palermo, svoltosi fra il 27 e il 31 gennaio del 2025. In quella occasione, nonostante il poco che avessi fatto per rendere la loro visita più intrigante, mi regalarono alcuni volumi preziosi (*Millenum, Història de l'Església Catalana*; *Christus Splendor. In Charitate*; *El Missal de Santa Eulalia*). Tutti loro lasciarono in me una profonda impressione, per la loro cultura, per la loro umanità, per i loro commenti che dimostravano

Mosén Gaudì ten cabiz clara. Tuve el honor y el placer de conocer al decano – el prof. don Alberto Viciano – y a unos representantes del Ateneu Sant Pacià durante su viaje a Palermo, que tuvo lugar entre el 27 y el 31 de enero de 2025. En esa ocasión, a pesar de lo poco que hice para que su visita fuera más interesante, me regalaron unos volúmenes valiosos (*Millenum, Història de l'Església Catalana*; *Christus Splendor. In Charitate*; *El Missal de Santa Eulalia*). Todos ellos me dejaron una profunda huella, con su cultura, su humanidad y sus comentarios que demostraban su profundidad. En mi opinión, el Ateneu Sant Pa-

**Relazione dell'autore per il* Congresso «Gaudí: arte, bellezza, mistero»*, organizzato dall'Ateneu Sant Pacià - Barcelona, 25-27 febbraio 2026. Il testo viene qui proposto nelle versioni in lingua italiana e castigliana curate entrambe dall'autore.*





Figura 2. Incontro dei ragazzi della Residenza Universitaria Segesta con Ioan Bassegoada i Nonell (dicembre 2004).

la loro finezza d'animo. A mio avviso l'Ateneu Sant Pacià ha tutti i titoli per un consistente sviluppo del progetto accademico originario. Sarebbe la sede ideale per un nuovo *Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia*.
Perdonatemi se oso esprimermi in un castigliano rudimentale. Perdonatemi pure se, nonostante ne abbia da tempo il desiderio, non ho ancora studiato il catalano, che peraltro ha punti di contatto con la lingua aulica siciliana.
Il mio interesse per Antoni Gaudí risale a quando avevo diciotto anni. Rimasi folgorato da una conferenza tenuta nella Facoltà di Architettura di Palermo da Joan Bassegoda i Nonell. Mi fece riflettere molto. Cominciai a studiare il genio catalano. Mi incuriosì il fatto che i professori della mia Facoltà non ne parlassero e che nei manuali di storia dell'architettura contemporanea fosse liquidato in poche righe. Ebbi modo di incontrare in altre occasioni il prof. Bassegoda, in particolare una volta che mi spinsi ad organizzare una sua lezione con studenti di Palermo presso la Finca Güell, sede della *Real Catedra Gaudí* di cui lui era *Conservador*. Come altre volte egli insistette sul fatto che non bisognasse guardare Gaudí bensì dove guardava Gaudí. Bisogna guardare la natura, anche se non abbiamo gli stessi occhi chiari e privi di filtri ideologici di Gaudí, il quale aveva una conoscenza profonda delle tecniche costruttive, ma non disegnava con riga, squadretta e compasso. Poco a poco se n'era andato liberando per approdare alla geometria rigata.

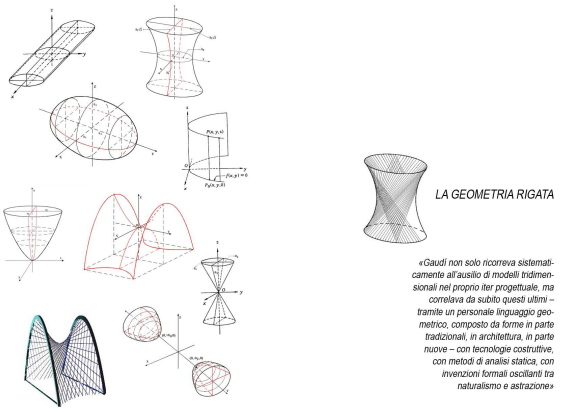


Figura 3. La geometria rigata, elaborazione grafica dell'architetto Alessandro Tonassi.

cià tiene todas las credenciales para un desarrollo sustancial del proyecto académico original. Sería el lugar ideal para un nuevo *Máster en Arquitectura, Artes Sacras y Liturgia*.
Perdónenme si me atrevo a expresarme en un castellano rudimentario. Perdónenme también si, a pesar de haberlo deseado desde hace tiempo, aún no he estudiado catalán, que, además, tiene puntos de contacto con la lengua culta siciliana.
Mi interés por Antoni Gaudí se remonta a mis dieciocho años. Me impresionó una conferencia impartida en la Escuela de Arquitectura de Palermo por Joan Bassegoda i Nonell. Me hizo reflexionar. Empecé a estudiar al genio catalán. Me intrigaba que los profesores de mi escuela nunca lo mencionaran y que en los libros de texto de historia de la arquitectura contemporánea se le descartara en pocas líneas. Tuve la oportunidad de escuchar al profesor Bassegoda en otras ocasiones, sobre todo cuando tuve la osadía de organizar una conferencia con estudiantes de Palermo en la Finca Güell, sede de la *Real Cátedra Gaudí*, de la que él era *Conservador.* Como en otras ocasiones, insistió en que no debemos mirar a Gaudí, sino hacia donde Gaudí miraba. Debemos mirar la naturaleza, aunque no tengamos los mismos ojos claros y libres de filtros de Gaudí, quien poseía un profundo conocimiento de las técnicas de construcción, pero no dibujaba con regla, escuadra y compás. Poco a poco se fue liberando de esos instrumentos para llegar a la geometría reglada.



Figura 4. Antoni Gaudí, interno della Basilica della *Sagrada Familia*, Barcellona.

Il grande libro, sempre aperto e che bisogna sforzarsi di leggere, è quello della natura; gli altri libri derivano da questo e contengono, inoltre, interpretazioni ed equivoci degli uomini. Ci sono due rivelazioni: una, quella dei principi della morale e della religione; l'altra, che guida mediante i fatti, è quella del grande libro della natura.
Gli aeroplani presentano un assetto simile a quello degli insetti con le ali piatte e non rigide, che, da secoli ormai, volano perfettamente. La costruzione si prefigge di proteggerci dal sole e dalla pioggia, come l'albero che raccoglie il sole e la pioggia. L'imitazione [della natura] arriva fino alle membrature architettoniche, dal momento che gli alberi furono le colonne; in un secondo momento vediamo i capitelli ornarsi di foglie. Questa è un'ulteriore giustificazione della struttura della Sagrada Familia [1].

El gran libro, siempre abierto y que debemos esforzarnos por leer, es el de la naturaleza; los demás libros se derivan de él y también contienen interpretaciones y malentendidos humanos. Hay dos revelaciones: una, la de los principios de la moral y la religión; la otra, que guía a través de los hechos, es la del gran libro de la naturaleza.
Los aviones tienen una configuración similar a la de los insectos, con alas planas y flexibles, que han volado perfectamente durante siglos. Su construcción pretende protegernos del sol y la lluvia, como el árbol que los recoge. La imitación [de la naturaleza] se extiende incluso a los elementos arquitectónicos, ya que los árboles eran las columnas; más adelante vemos los capiteles adornados con hojas. Esta es una justificación adicional para la estructura de la Sagrada Familia [1].

Con il passare del tempo mi resi conto che Gaudí è Gaudí. Non ha senso incasellarlo in una scuola, in uno stile o in un movimento architettonico. Aveva qualcosa di profondamente eterodosso, proprio perché era architetto nel senso più pieno del termine. Se l'architettura è sapiente soluzione alla richiesta simultanea di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, nessun architetto ha mai raggiunto nella storia una sintesi tanto compiuta. Non era un seguace dell'art nouveau, anche se visse negli anni del modernismo catalano. Non era neppure influenzato dagli sviluppi che portarono dai cosiddetti architetti della Rivoluzione (Ledoux, Boullée, Lequeu) fino alla nascita del Movimento Moderno. Os-

Con el paso del tiempo, me di cuenta de que Gaudí es Gaudí. No tiene sentido encasillarlo en una escuela, un estilo o un movimiento arquitectónico. Había algo profundamente heterodoxo en él, precisamente porque era arquitecto en el sentido más amplio del término. Si la arquitectura es una solución hábil a las demandas simultáneas de *firmitas, utilitas* y *venustas,* ningún arquitecto en la historia ha logrado una síntesis tan completa. No fue un seguidor del Art Nouveau, a pesar de vivir durante los años del Modernismo catalán. Tampoco se vio influenciado por los desarrollos que llevaron de los llamados arquitectos de la Revolución (Ledoux, Boullée, Lequeu) al nacimiento del Movi-

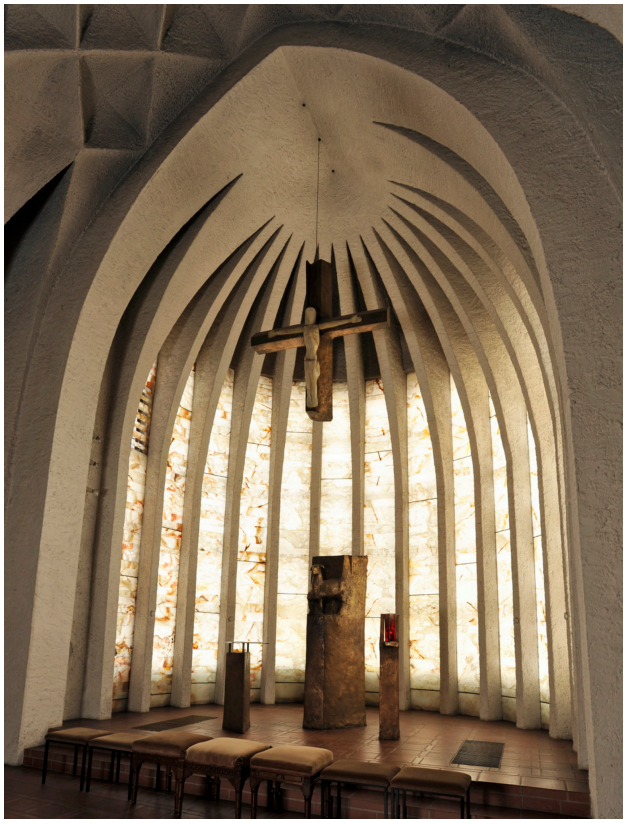


Figura 5. Dominikus Böhm, *Stadtpfarrkirche St. Johann Baptist* (1922-27), Nuova Ulma, Baviera.



Figura 6. Arnaldo Pomodoro, modello per il portale in bronzo del Duomo di Cefalù (PA).

serviamo per esempio la sua distanza da una chiesa di Dominikus Böhm (1880-1955). O — più vicino a noi — osserviamo cosa ha prodotto la gnosi spuria nell'arte: il progetto della *Porta dei Re* di Arnaldo Pomodoro per l'accesso del Duomo di Cefalù, commissionato nel 1998 e mai realizzato per le vivaci proteste che ebbe a suscitare.

Il gruppo dell'Ateneu Sant Pacià visitò l'anno scorso Falsomiele, un quartiere di edilizia economica e popolare, alla periferia di Palermo, nel quale Guido Santoro ed io stiamo lavorando dal 2001 alla riconfigurazione della parrocchia di S. Giovanni Maria Battista Vianney, altresì noto come il Santo Curato d'Ars. Costruita fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso era una scatola di calcestruzzo malamente ispirata alla famosa *Madonna dei Poveri*, brutalista, che Figini e Pollini avevano realizzato qualche anno prima a Milano (1952-1956). Il parroco, don Sergio Mattaliano, era convinto che Falsomiele meritasse una sede molto più degna per la celebrazione dei sacramenti. Pensava che la bellezza fosse uno strumento efficace per elevare le anime dei fedeli. I quali risposero con entusiasmo e generosità, contribuendo economicamente al nuovo progetto.

Mentre elaboravamo la parte strutturale del progetto — perché la chiesa non era costruita sulla sabbia, ma sull'acqua sì — decidemmo che il nostro punto di riferimento sarebbe stato il maestro di Reus. Volevamo rendere tutte le superfici le più sinuose possibili.

miento Moderno. Consideremos, por ejemplo, su distanciamiento de una iglesia de Dominikus Böhm (1880-1955). O, más cerca de nuestros años, observemos lo que el gnosticismo espurio ha producido en el arte: el proyecto de la *Puerta de los Reyes* de Arnaldo Pomodoro para la entrada a la Catedral de Cefalú, encargada en 1998 y nunca construida debido a las vivas protestas que provocó.

El año pasado, el grupo del Ateneu Sant Pacià visitó Falsomiele, un barrio de viviendas sociales de bajo coste a las afueras de Palermo, donde Guido Santoro y yo trabajamos desde 2001 en la remodelación de la parroquia de San Juan María Bautista Vianney, también conocido como el Santo Cura de Ars. Construida entre las décadas de 1950 y 1960, era una caja de hormigón mal modelada según la famosa Virgen de los Pobres, de lenguaje brutalista, que Figini y Pollini habían creado unos años antes en Milán (1952-1956). El párroco, don Sergio Mattaliano, estaba convencido de que Falsomiele merecía un lugar mucho más digno para la celebración de los sacramentos. Creía que la belleza era una herramienta eficaz para elevar el alma de los fieles. Estos respondieron con entusiasmo y generosidad, contribuyendo económicamente al nuevo proyecto.

Mientras desarrollábamos la parte estructural del proyecto — dado que la iglesia no se construyó sobre arena, sino sobre agua — decidimos que nuestro punto de referencia sería el maestro de Reus. Queríamos



Figura 7. Luigi Figini e Gino Pollini, prospetto della Chiesa della *Madonna dei Poveri* (1952-1956).



Figura 8. Luigi Figini e Gino Pollini, presbiterio della Chiesa della *Madonna dei Poveri* (1952-1956).





Figura 9. Chiesa del Santo Curato d'Ars, Palermo (Falsomiele). In alto: la facciata prima della riconfigurazione. In basso: il presbiterio prima della riconfigurazione.

Ci avrebbe fatto piacere utilizzare inoltre la tradizione costruttiva in muratura, anche perché in Sicilia un tempo era pure diffusa la volta catalana (volta realina). Tuttavia non abbiamo trovato artigiani in grado di realizzarla. E poi c'era una difficoltà più consistente: *Mosén Gaudì ten cabiz clara*, dicevano gli artigiani che ebbero la buona sorte di lavorare con lui. Io no. Abbiamo invece impiegato forme derivate dalle equazioni quadriche, tradotte in opere in calcestruzzo armato oppure in gesso. È il caso del conoide utilizzato per la zona di ingresso orientale alla chiesa, ispirata alla copertura delle Scuole della Sagrada Familia. Il

que todas las superficies fueran lo más sinuosas posible. También nos hubiera gustado utilizar la tradición constructiva de mampostería, sobre todo porque la bóveda catalana (bóveda realina) era común para nuestros antepasados en Sicilia. Sin embargo, no encontramos artesanos capaces de crearla. Y además, surgió una dificultad aún mayor: «*Mosén Gaudí ten cabiz clara*», dijeron los artesanos que tuvieron la suerte de trabajar con él. Yo no. En su lugar, utilizamos formas derivadas de ecuaciones cuadráticas, traducidas a obras de hormigón armado o yeso. Este es el caso del conoide utilizado para la entrada este de la iglesia, in-



Figura 10. In alto a sinistra: ingresso laterale del Santo Curato d'Ars (Falsomiele). In alto a destra: copertura delle Scuole della Sagrada Familia. In basso a sinistra: corpo di collegamento con la canonica (Falsomiele). In basso a destra: corridoio delle Scuole Teresiane.

corridoio di collegamento con la canonica è riferito invece alle Teresiane. Gli archi parabolici sono stati contestualizzati aggiungendo un cuscinetto ulteriore, simile a quelli del linguaggio siculo normanno. Abbiamo inoltre sperimentato una modellazione molto plastica per i davanzali di marmo.

spirado en la cubierta de los Colegios de la Sagrada Familia. El pasillo que conecta con la rectoría, en cambio, hace referencia a los Colegios Teresianos. Hemos contextualizado los arcos parabólicos añadiendo un cojín adicional, similar al del lenguaje sículo-normando. También hemos hecho un experimento con un mo-





Figura 11. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), prototipo da rifinire del muro di recinzione.



Figura 12. Muro del Park Güell.

L'architetto deve saper approfittare di quello che "sanno fare" e di quello che "possono fare" gli operai. Deve sfruttare le qualità dominanti di ciascuno. In altre parole, deve saper integrare, sommare tutti gli sforzi e coadiuvarli; così ciascuno lavora con piacere e con la sicurezza che dà la fiducia assoluta nell'organizzatore.
Bisogna ricordare, inoltre, che nessuno è inutile, chiunque serve (anche se non tutti hanno le medesime capacità); il problema sta nel capire a cosa serve ciascuno [2].

S. Giovanni Maria Battista Vianney a Palermo

Passiamo adesso a descrivere l'architettura palermitana esplicitando i riferimenti catalani. Non sappiamo ancora quando verranno completate le opere, iniziate nel 2001, perché sono realizzate principalmente con le offerte dei parrocchiani. Il tutto però obbedisce ad un progetto di massima omnicomprensivo elaborato venticinque anni fa. Man mano che vengono raccolti i fondi, si passa dalla scala di rappresentazione 1:100 a quella 1:20 e in alcuni casi a quella 1:1. A volte si lavora in cantiere, modellando sagome ad hoc. Guardiamo al grande libro della natura e cerchiamo di rispettare l'essenza dei materiali adottati. Seguiamo pure una logica "frattale": il particolare si relaziona all'insieme e viceversa. Se avessimo il tempo, bisognerebbe sottolineare il ruolo degli ingegneri Galati e Patti oltre che dei validissimi muratori e artigiani.
Per costruire il primo prototipo di quella che sarà la recinzione perimetrale del complesso parrocchiale abbiamo preso spunto da quella del Park Güell. Vorremmo dare l'impressione di un monastero, di una cittadella fortificata, di un sistema difensivo rispetto al brutto contemporaneo dilagante. Può sembrare eccessivo, ma il nostro mondo ha bisogno di oasi, di rifugi, di luoghi che tendano al paradiso, in cui coltivare le doti umane in vista di una rinascita. Di fatto la parrocchia del S. Curato d'Ars è qualcosa del genere, dalle 8:00 del mattino fino alle 20:00 della sera e a volte anche tutta la notte. È una luce di speranza per il quartiere e per la città.

delado muy plástico para los alféizares de mármol de las ventanas.

El arquitecto debe saber aprovechar lo que los trabajadores "saben hacer" y lo que "pueden hacer". Debe explotar las cualidades dominantes de cada uno. En otras palabras, debe saber integrar, aunar esfuerzos y colaborar; así, todos trabajan con gusto y con la seguridad que da la confianza absoluta en el organizador.
También hay que recordar que nadie es inútil; todos son útiles (aunque no todos tengan las mismas capacidades); el reto reside en comprender para qué sirve cada persona [2].

San Juan María Bautista Vianney en Palermo

Describamos ahora esta obra de arquitectura de Palermo, explicitando sus referencias catalanas. Aún desconocemos cuándo finalizarán las obras, iniciadas en 2001, ya que se financian principalmente con donaciones de los feligreses. Sin embargo, todo sigue un plan maestro integral desarrollado hace veinticinco años. A medida que se recaudan fondos, la escala de representación cambia de 1:100 a 1:20, y en algunos casos a 1:1. En ocasiones trabajamos in situ, modelando formas ad hoc. Nos basamos en el gran libro de la naturaleza e intentamos respetar la esencia de los materiales utilizados. También seguimos una lógica "fractal": lo particular se relaciona con el conjunto y viceversa. Si tuviéramos tiempo, deberíamos destacar el papel de los ingenieros Galati y Patti, así como el de los excelentes albañiles y artesanos.
Para construir el primer prototipo de lo que será la valla perimetral del complejo parroquial, nos inspiramos en la del Park Güell. Queríamos transmitir la impresión de un monasterio, una ciudadela fortificada, un sistema defensivo contra la fealdad rampante de la vida contemporánea. Puede parecer excesivo, pero nuestro mundo necesita oasis, refugios, lugares que tiendan al paraíso, donde se puedan cultivar las cualidades humanas con vistas a un renacimiento. De hecho, la parroquia del Santo Cura de Ars es algo así, desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde,



Figura 13. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), il vano centrale del nartece.



Figura 14. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), rampa destra del nartece.

Per l'ingresso abbiamo disegnato un nartece a tre fornici (paraboloidi iperbolici), quello centrale per una scalinata, i due laterali per le rampe. Qui il riferimento è il Palazzo Episcopale di Astorga. Le merlature di coronamento sono ispirate a quelle di Bellesguard. In cima abbiamo posto la statua di marmo del Santo Curato, sacerdote sempre disponibile con i fe-

y a veces incluso toda la noche. Es un faro de esperanza para el barrio y para la ciudad.
Para la entrada, diseñamos un nártex de tres arcos (paraboloides hiperbólicos): el central para una escalera y los dos laterales para rampas. La referencia es el Palacio Episcopal de Astorga. Las almenas que lo coronan se inspiran en las de Bellesguard. En la parte su-



Figura 15. Palazzo Episcopale di Astorga.

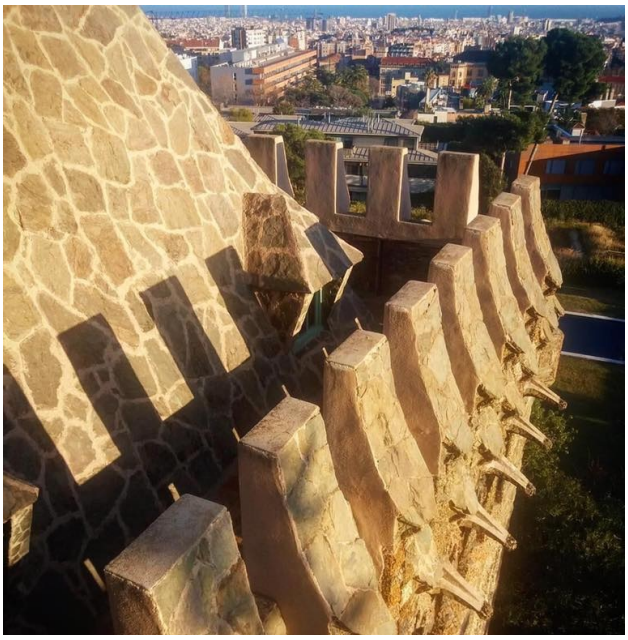


Figura 16. Merlatura di Bellesguard.



Figura 17. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), il campanile di sinistra in costruzione.

deli ma anche esigente. È come se fosse il custode di un castello, come a dire: entrate pure in chiesa, ma sappiate che è un luogo santo in cui Dio vi chiede di santificarvi con i sacramenti istituiti dalla Seconda Persona della Beatissima Trinità. Sulla facciata vera e propria si aprono tre porte, ancora da completare.
I campanili sono attualmente in costruzione. Saranno come due grandi orecchie pronte a raccogliere il soffio del vento per ritrasmetterlo intorno con il concerto delle campane. Il pavimento è stato disegnato con tre fasce alternate di marmo per rappresentare la visione del veggente in *Apocalisse* 15, 2: il «mare di cristallo misto a fuoco» sul quale stavano ritti «coloro che avevano vinto la bestia e la sua immagine e il numero del suo nome». In tante chiese antiche il pavimento è istoriato, costituiva una componente del programma iconografico e mistagogico. I fedeli infatti assistevano alla messa in piedi oppure in ginocchio, come avviene tuttora nelle chiese ortodosse. Solo di recente nelle chiese cattoliche sono stati introdotti banchi e sedie, che rendono inevitabilmente più statica la partecipazione dei laici. Non è quello che si prefiggeva la *Sacrosanctum Concilium*, prima costituzione approvata nel Concilio Vaticano II, la quale auspicava una *partecipazione consapevole, attiva e fruttuo-*

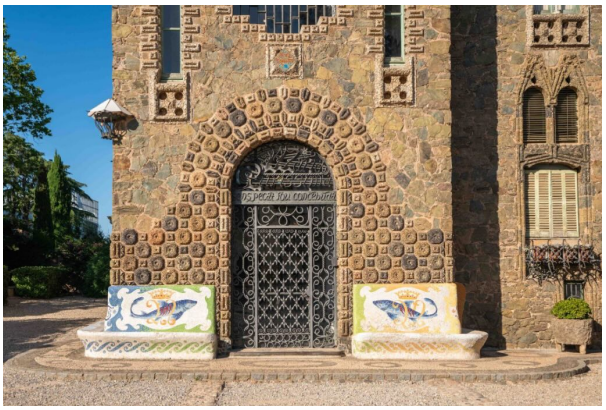
perior, colocamos una estatua de mármol del Santo Cura, un sacerdote siempre disponible para los fieles, pero también exigente. Es como el guardián de un castillo, como si dijera: entren en la iglesia, pero sepan que es un lugar santo donde Dios les pide que se santifiquen con los sacramentos instituidos por la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. Tres puertas, aún por completar, dan a la propia fachada.
Los campanarios se encuentran actualmente en construcción. Semejarán dos grandes orejas, listas para captar el viento y difundirlo a su alrededor con el repique de las campanas. El suelo del interior se diseñó con tres bandas alternas de mármol para representar la visión del vidente (en *Apocalipsis* 15:2): el "mar de cristal, mezclado de fuego" sobre el cual estaban de pie "los que habían vencido a la Bestia, a su imagen y a la cifra de su nombre". En muchas iglesias antiguas, el suelo está decorado con historias, formando parte del programa iconográfico y mistagógico. De hecho, los fieles asistían a la misa de pie o de rodillas, como sigue ocurriendo en las iglesias ortodoxas. Solo recientemente se han introducido bancos y sillas en las iglesias católicas, lo que inevitablemente hace que la participación de los feligreses sea más estática. Esto no es lo que pretendía la *Sacrosanctum Concilium*, la primera



Figura 18. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), interno verso l'ingresso.



Figura 19. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), interno verso il presbiterio.







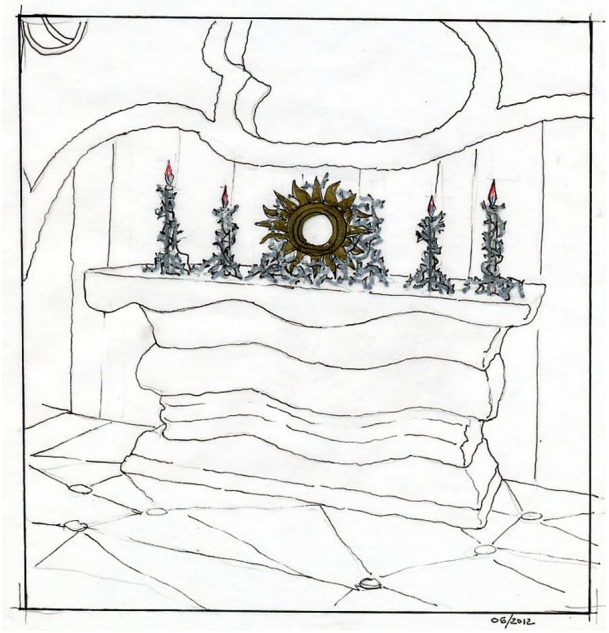


Figura 20. In alto a sinistra: ingresso di Bellesguard. In alto a destra: Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), ingresso della cappella del Santo Curato d'Ars. In basso a sinistra: altare della cappella del Santo Curato d'Ars. In basso a destra: bozzetto per ostensorio mariano della cappella del Santo Curato d'Ars.

sa (SC 11), *piena* (SC 14), *devota* (SC 48), alla messa, *culmine e fonte della vita cristiana* (SC 10). È un tema che ci sta molto a cuore.
Il percorso dinamico all'interno della chiesa procede per tappe. A sinistra ci sarà la grande sacrestia, a destra la penitenzeria a piano terra e la partenza della scala che conduce al matroneo, alla copertura, alla facciata ponte, ai campanili. Accanto c'è già la cappella del Curato d'Ars e poi il battistero. Infine il presbiterio con a sinistra la cappella dell'Immacolata Concezione e a destra il coro. La cappella del Curato d'Ars è un luogo di adorazione perpetua del SS. Sacramento e di preparazione al sacramento della Riconciliazione. La cancellata è stata forgiata da fabbri locali sul modello della porta di Bellesguard. Abbiamo dato una interpretazione legata alla confessione: i nodi da sciogliere. Inoltre consente di guardare all'interno senza aprirla, come se fosse l'occhio di un grande

constitución aprobada por el Concilio Vaticano II, que exigía una *participación consciente, activa y fructífera* (SC 11), *plena* (SC 14), *devota* (SC 48) en la Misa, *cumbre y fuente de la vida cristiana* (SC 10). Es un tema que está muy dentro de nuestros corazones.
El dinámico recorrido por la iglesia se desarrolla por etapas. A la izquierda se encuentra la gran sacristía; a la derecha, la penitenciaría de la planta baja y el inicio de la escalera que conduce al matroneo, la cubierta, la fachada puente y los campanarios. Junto a ella se encuentra la capilla del Cura de Ars y, a continuación, el baptisterio. Finalmente, el presbiterio, con la capilla de la Inmaculada Concepción a la izquierda y el coro a la derecha. La capilla del Cura de Ars es un lugar de adoración perpetua al Santísimo Sacramento y de preparación para el sacramento de la Reconciliación. La puerta fue forjada por herreros locales, basándose en la puerta de Bellesguard. La interpretamos como un



Figura 21. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), presbiterio.

ostensorio. Anche il tema del pavimento, con un mosaico di onice, è quello dei nodi. Il lambris è un rivestimento di marmi pregiati, evocativi dei boschi in cui visse il Santo. Il lambris è sormontato da un serpente trattato a trencadis di vetro, invece che di ceramica, la cui esecuzione ha richiesto infinita pazienza. Anche le cornici delle finestre e della nicchia per la statua sono in trencadis di vetro. Al di sopra di tutto la copertura di gesso, parte concava, parte convessa, è come un cielo che si protende verso la terra. L'altare è costituito da cinque blocchi di pietra scolpiti morbidamente. Al di sopra di esso si trovano quattro candelieri d'argento realisticamente allusivi al roveto ardente (la prima epifania sul Monte Horeb). Al centro sarà un ostensorio fisso d'argento: un roseto, che simboleggia la Madonna e l'epifania di Betlemme (nome che significa casa del pane).

Il disegno del presbiterio è basato sulla compenetrazione del piano orizzontale e di quelli verticali. Il primo fa riferimento all'Ultima Cena, i secondi al Calvario. Il piano orizzontale, sopraelevato di tre ampi gradini sulla navata, ha il suo cuore nell'altare, un monumentale riferimento raddoppiato rispetto agli altari cubici rappresentati nei mosaici bizantini dell'Antico Testamento (Abele, Noè, Melchisedec). Sui due fronti ci sono tre archi di marmo, allusivi all'alleanza con Dio dopo il diluvio universale. All'interno della cornice composta dai tre archi, verso la navata c'è il Sacrificio di Isacco (scolpito dall'artista Cody

símbolo de la confesión: los nudos que deben desatarse. También permite mirar dentro sin abrirla, como si fuera el ojo de una gran custodia. El tema del suelo, con su mosaico de ónice, también refleja los nudos. El lambris es un revestimiento de mármoles preciosos que evoca los bosques donde vivió el santo. Está rematado por una serpiente tratada con trencadís de vidrio, en lugar de cerámica, cuya ejecución requirió una paciencia infinita. Los marcos de las ventanas y el nicho para la estatua también son de trencadís de vidrio. En el techo, el revestimiento de yeso, en parte cóncavo y en parte convexo, evoca un cielo que se extiende hacia la tierra. El altar está hecho de cinco bloques de piedra delicadamente esculpidos. Sobre él se encuentran cuatro candeleros de plata que aluden de forma realista a la zarza ardiente (la primera epifanía en el monte Horeb). En el centro se colocará una custodia fija de plata: un rosal, que simboliza a la Virgen y la epifanía de Belén (nombre que significa "casa del pan").

El diseño del presbiterio se basa en la interpenetración de los planos horizontal y vertical. El primero alude a la Última Cena, los segundos al Calvario. El plano horizontal, elevado por tres grandes escalones sobre la nave, tiene su corazón en el altar, una referencia monumental redoblada en comparación con los altares cúbicos representados en los mosaicos bizantinos del Antiguo Testamento (Abel, Noé, Melquisedec). A ambos frentes se encuentran tres arcos de mármol, que aluden a la alianza con Dios tras el Diluvio Universal.



Figura 22. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), altare. Cody Swanson, *Sacrificio di Isacco*.



Figura 23. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), altare. Cody Swanson, particolare della vite per le reliquie.



Figura 24. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), sede.

Swanson), verso il tabernacolo c'è una vite i cui acini sono sostituiti dalle cavità per le reliquie. Sui due fianchi sono intarsiate delle croci stilizzate, che fanno pure da modello per le croci a parete destinate alla dedicazione.
Sotto l'arco trionfale, a sinistra, si trova la sede con due posti ai lati per concelebranti. Hanno una forma che ricorda una sella, a ricordare l'ingresso di Gesù a Gerusalemme sul dorso di un asinello la domenica delle palme. Verranno rivestite con un mosaico di onice. A circondare l'altare ci sono le sedute per i ministranti, un richiamo alla disposizione degli apostoli nel Cenacolo durante l'Ultima Cena. Anche queste verranno rivestite con un mosaico di onice.
Sotto l'arco trionfale, a destra, si trova l'imponente ambone, progettato sull'esempio degli amboni costruiti nel Regno di Sicilia nei secoli XII e XIII, a loro volta derivati dall'ambone di Santa Sofia a Costanti-

Dentro del marco compuesto por los tres arcos, hacia la nave se encuentra el Sacrificio de Isaac (esculpido por el artista Cody Swanson), y hacia el tabernáculo se encuentra una vid cuyas uvas son reemplazadas por cavidades para reliquias. A ambos lados se encuentran incrustadas cruces estilizadas, que también sirven de modelo para las cruces de pared destinadas a la dedicación.
Bajo el arco triunfal, a la izquierda, hay la sede con dos asientos a cada lado para los concelebrantes. Tienen forma de silla de montar, recordando la entrada de Jesús en Jerusalén cabalgando un burrito el Domingo de Ramos. Estarán cubiertos con un mosaico de ónice. Alrededor del altar se encuentran los asientos para los monaguillos, en referencia a la disposición de los apóstoles en el Cenáculo durante la Última Cena. Estos también estarán cubiertos con un mosaico de ónice
Bajo el arco triunfal, a la derecha, se encuentra el imponente ambón, diseñado siguiendo los ambones construidos en el Reino de Sicilia en los siglos XII y XIII,



Figura 25. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), ambone.

nopoli. È un riferimento al sepolcro di Giuseppe di Arimatea, rimasto vuoto la mattina di Pasqua, dal quale l'angelo dà l'annuncio della Risurrezione di Gesù alle mirofore. La cavità del sepolcro, rivestita di pietra, è ricavata sotto i gradini che conducono al piano di lettura del Vangelo. Addossato all'ambone vero e proprio si trova un volume che fa riferimento alla "tomba di Maria" che si trova anch'essa a Gerusalemme, destinata alle letture e alla preghiera dei fedeli. Tutto l'insieme è rivestito con mosaico di onice e con marmo. Sul fronte del sepolcro si trova una vibrante aquila giovannea, scolpita da Cody Swanson, che ha scolpito pure un leone di Giuda, nell'atto di uccidere un serpente, per la tomba di Maria.
La diagonale che parte dall'altare e passa per l'ambone si conclude nel battistero. Qui si trova una vasca ottagonale profonda, con i gradini necessari ad entrare nell'acqua lustrale nel caso del battesimo per immersione. Alle pareti si trovano tre dipinti di Estefánia Stefáki: *Le tentazioni di Gesù*, *Il battesimo di Gesù*, *Giovanni Battista indica l'Agnello di Dio ai primi due discepoli*. Il battistero è coronato da una semicupola rifinita a foglia d'oro. A reggere le vetrate che proteggono il battistero sono state realizzate alcune colonne metalliche composte da fasci di tubolari dipinti quasi fossero canne da zucchero, sormontati da una sfera iscritta in un cubo che rimanda alla cupola prevista nel progetto al di sopra del presbiterio. Il tema della canna da zucchero è stato scelto per decorare pure le

que a su vez derivaron del ambón de Santa Sofía en Constantinopla. Es una referencia a la tumba de José de Arimatea, que quedó vacía la mañana de Pascua, desde donde el ángel anunció la Resurrección de Jesús a las mujeres portadoras de mirra. La cavidad de la tumba, revestida de piedra, está tallada bajo los escalones que conducen a la zona de lectura del Evangelio. Apoyado en el propio ambón hay un volumen que alude a la "tumba de María", también ubicada en Jerusalén, destinada a las lecturas y la oración de los fieles. Todo el complejo está cubierto de mosaico de ónice y mármol. En la fachada de la tumba se encuentra una vibrante águila joánica, esculpida por Cody Swanson, quien también esculpió un león de Judá matando a una serpiente para la tumba de María.
La línea diagonal que va del altar al ambón termina en el baptisterio. Aquí se encuentra una profunda pila octogonal, con escalones para acceder al agua lustral en caso de bautismo por inmersión. En las paredes se encuentran tres pinturas de Estefánia Stefáki: *Las Tentaciones de Jesús*, *El Bautismo de Jesús* y *Juan el Bautista señalando al Cordero de Dios a los dos primeros discípulos*. El baptisterio está coronado por una semicúpula rematada en pan de oro. Sosteniendo las vidrieras que protegen el baptisterio se encuentran columnas metálicas compuestas por haces de elementos tubulares pintados que se asemejan a la caña de azúcar, rematadas por una esfera dentro de un cubo que hace referencia a la cúpula prevista en el proyecto sobre el pre-

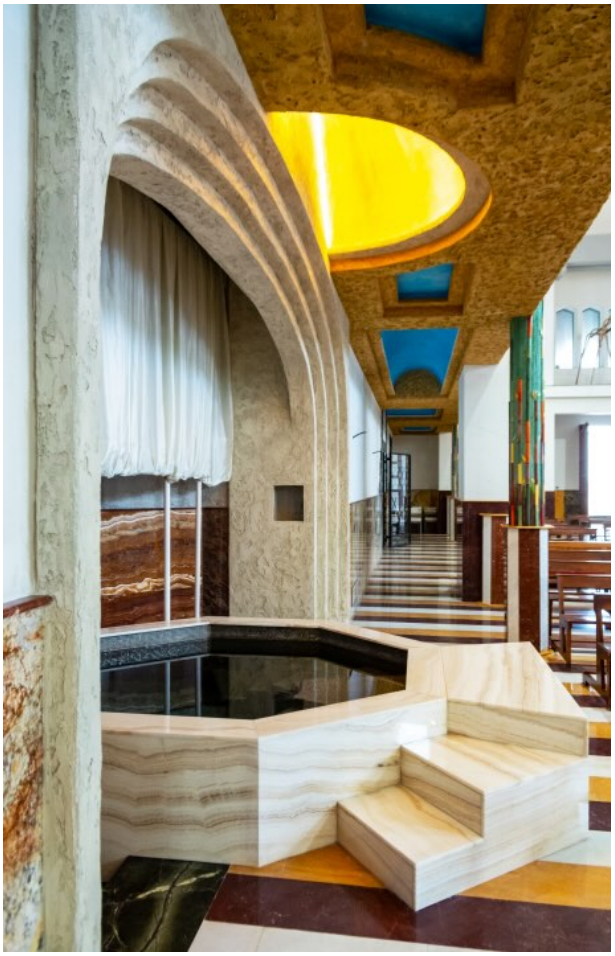


Figura 26. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), battistero.



Figura 27. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), cappella dell'Immacolata Concezione.

colonne portanti della navata, perché Falsomiele si chiama così in quanto anticamente si coltivava proprio qui — sulla riva meridionale del fiume Oreto — la canna da zucchero, dolcificante che aveva sostituito il miele.

Le arcate paraboliche del presbiterio sono dedicate alla Passione del Signore. Al centro delle due laterali, aperte sulle cappelle, ci saranno le immagini dei due ladroni, Disma e Gesta. Al centro delle due del fondale c'è un grande crocifisso sotto il quale è stata realizzata una composizione tradizionale a mosaico. Per dare risalto al tabernacolo è stato posto al centro della creazione degli astri che si trova nella navata destra del Duomo di Monreale. Lì c'è la terra al centro della composizione, qui c'è la presenza reale di Gesù Cristo, centro della storia dell'umanità e della celebrazione della messa. Fra il tabernacolo e il crocifisso sono stati collocati gli arcangeli S. Michele e S. Gabriele come sono rappresentati nell'abside del Duomo di Monreale, mentre partecipano alla liturgia celeste. Il tabernacolo è sopraelevato, si accede con due rampe di gradini nascoste dalle sedi dei ministranti. Sulle pareti delle nicchie paraboliche verranno dipinte due scene. Nella parte superiore sarà raffigurato il Calvasbiterio. El tema de la caña de azúcar también se eligió para decorar las columnas de soporte de la nave, ya que Falsomiele se llama así porque en la antigüedad se cultivaba aquí mismo, en la orilla sur del río Oreto, caña de azúcar, un edulcorante que había reemplazado a la miel.

Los arcos parabólicos del presbiterio están dedicados a la Pasión del Señor. En el centro de los dos arcos laterales, que se abren a las capillas, se colocarán las imágenes de los dos ladrones, Dimas y Gestas. En el centro de las dos del ábside, se encuentra un gran crucifijo bajo el cual se ha creado una composición de mosaico tradicional. Para enfatizar el tabernáculo, este se colocó en el centro de la Creación de las Estrellas, ubicada en la nave derecha de la Catedral de Monreale. Allí hay la tierra en el centro de la composición; aquí hay la presencia real de Jesucristo, centro de la historia humana y de la celebración de la Misa. Entre el tabernáculo y el crucifijo, se han colocado los arcángeles San Miguel y San Gabriel, tal como se representan en el ábside de la Catedral de Monreale, participando en la liturgia celestial. El sagrario es elevado y se accede a él por dos tramos de escaleras ocultados por los asientos de los monaguillos. Se pintarán dos escenas en las paredes de los nichos parabólicos. La sección superior

rio, con le persone presenti alla morte in croce di Gesù. Nella parte inferiore, quasi fosse uno spaccato del sottosuolo, verrà rappresentata la discesa agli Inferi dell'anima di Gesù, per portare le anime dei giusti — ci piacerebbe che ci fosse anche S. Giuseppe, al quale Gaudì era molto devoto — nel Paradiso reso accessibile dalla Redenzione.

A sinistra del presbiterio c'è già la cappella dell'Immacolata Concezione. La volta in gesso ha una sezione composta da due parabole — una verso l'alto, l'altra verso il basso — per dare la sensazione di trovarsi in una grotta. Il lambris è costituito da un mosaico di onice, sormontato da un serpente a trencadis di vetro di tonalità azzurra, con stelle mariane. Tutto tende verso un ripiano a trencadis su cui è collocata la statua lignea della Vergine. Il fondo è una lastra di azul macaubas incorniciata da un trencadis che ricorda l'apparizione di Guadalupe in Messico.



Figura 28. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), cappella del coro.

Anche le lunette sono paraboliche. Contengono tre immagini legate all'Immacolata Concezione: l'apparizione del 1531 a S. Juan Diego; il cosiddetto "patto di sangue" del 1624 dei palermitani per difendere l'onore dell'Immacolata; l'apparizione a S. Bernadette nel 1858, a Lourdes, quattro anni dopo la proclamazione del dogma.

A destra del presbiterio c'è il luogo del coro. La volta è dello stesso tipo di quella dell'Immacolata, nelle sei lunette saranno dipinti angeli cantori. Anche qui il lambris è composto da lastre di onice a mosaico, sormontate da un serpente a trencadis, in questo caso composto da frammenti di ceramica.

Ci sarebbe altro da descrivere dell'interno della chiesa, fra elementi già realizzati e altri da realizzare, ma in questa sede ci limitiamo a quanto già scritto. Qualcosa invece si può aggiungere sulla canonica. Le aule hanno porte realizzate con massello di ciliegio e vetrate colorate. Vetrate con frammenti a sagoma irregolare sono impiegate per sopraluce e divisori. Il parapetto della scala che conduce alle camere dei sacerdoti è composto da barre di ferro tormentate alla forgia, coronate da un corrimano di massello sinuoso. Il parapetto del balcone (qui il riferimento è ai balconi del *Capricho* a Comillas) è realizzato in modo da accogliere vasi di ceramica modellati per questo luogo, dai quali emerge una salamandra.

representará el Calvario, con los que fueron presentes en la muerte de Jesús en la cruz. La sección inferior, casi como un corte transversal del subsuelo, representará el descenso del alma de Jesús a los infiernos para llevar las almas de los justos — quisiéramos poner también a San José, a quien Gaudí sentía una profunda devoción — al Paraíso que la Redención hizo posible.

A la izquierda del presbiterio se encuentra la Capilla de la Inmaculada Concepción. La bóveda de yeso presenta una sección compuesta por dos parábolas — una ascendente y otra descendente — que dan la sensación de encontrarse en una cueva. El lambris es de mosaico de ónice, rematado por una serpiente de trencadís de vidrio azul con estrellas marianas. Todo tiende hacia una plataforma de trencadís sobre la que se yergue la estatua de madera de la Virgen. El fondo es una losa de macaubas azul enmarcada por un trencadís que recuerda la aparición de Guadalupe en México. Los lunetos también son parabólicos. Contienen tres imágenes vinculadas a la Inmaculada Concepción: la aparición de 1531 a San Juan Diego; el llamado "pacto de sangre" de 1624 por los habitantes de Palermo para defender el honor de la Inmaculada Concepción; y la aparición a Santa Bernardita en 1858, en Lourdes, cuatro años después de la proclamación del dogma.

A la derecha del presbiterio se encuentra el coro. La bóveda es del mismo tipo que la de la Inmaculada Concepción; los seis lunetos estarán pintados con ángeles cantores. Aquí también, el lambris está compuesto por losas de ónice en mosaico, rematadas por una serpiente de trencadís, en este caso compuesta por fragmentos de cerámica.

Habría más que describir sobre el interior de la iglesia, incluyendo elementos ya terminados y otros por completar, pero aquí nos limitaremos a lo ya escrito. Se puede decir algo más sobre la rectoría. Los salones tienen puertas de madera maciza de cerezo y vidrieras. Se utilizan fragmentos de vidrio de formas irregulares para las ventanas de travesaño y los tabiques. La barandilla de la escalera que conduce a las habitaciones de los sacerdotes está compuesta por barras de hierro forjado, coronadas por un sinuoso pasamanos de madera maciza. La barandilla del balcón (aquí la referencia es a los balcones del *Capricho* en Comillas)



Figura 29. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), scala della canonica.

Fra mimesi della natura e minimalismo

Quello che abbiamo descritto è un esperimento in cui il simbolo si fa forma. Riteniamo indispensabile che i luoghi in cui si svolge la vita degli esseri umani siano ricchi di simboli, più che di simbolismo. Il rimando alle realtà, naturali e soprannaturali, rende migliore l'esistenza quotidiana. Il tipo di nuovo ornamento di cui abbiamo bisogno oggi va tratto dalla natura per mimesi. La guerra alla decorazione architettonica (l'uso esclusivo del bianco e delle superfici in calcestruzzo a faccia vista, le grandi pareti vetrate, l'eliminazione di ogni forma di plastica ornamentale) prende vigore dopo il famoso articolo di Adolf Loos, ma soprattutto dopo la diffusione delle idee di *Der Blaue Reiter*, di *De Stijl*, del *Bauhaus,* perché influenzati dalla Società Teosofica di Madame Blavatskij. Il minimalismo non è un'evoluzione del gusto, è un'imposizione ideologica, che ha creato un mondo di forme scarnificate e disumane. Noi non siamo automi, abbiamo un corpo ed un'anima. Non abbiamo il tempo per approfondire qui l'argomento. Dobbiamo tuttavia sottolineare che Gaudì ne era consapevole e gettò le basi per una prodigiosa rinascita dell'architettura. Il minimalismo è basato sul principio di immanenza (oltre che sul rifiuto del principio di non contraddizione) del pensiero cartesiano e sullo spiritualismo teosofico, radicalmente inconciliabile con il mistero dell'Incarnazione della Persona del

está diseñada para albergar jarrones de cerámica elaborados especialmente para este lugar, de los cuales emerge una salamandra.

Entre mímesis de la naturaleza y minimalismo

Lo que hemos descrito es un experimento en el que el símbolo se convierte en forma. Creemos que es esencial que los lugares donde se desarrolla la vida humana sean ricos en símbolos, en lugar de simbolismo. Las referencias a realidades, tanto naturales como sobrenaturales, enriquecen la existencia cotidiana. El tipo de nueva ornamentación que necesitamos hoy debe extraerse de la naturaleza mediante la mímesis. La guerra contra la decoración arquitectónica (el uso exclusivo de superficies blancas o de hormigón visto, grandes paredes de cristal, la eliminación de todo tipo de plástico ornamental) cobró impulso tras el famoso artículo de Adolf Loos, pero sobre todo tras la difusión de las ideas de *Der Blaue Reiter*, *De Stijl* y la *Bauhaus*, influenciadas por la Sociedad Teosófica de Madame Blavatsky. El minimalismo no es una evolución del gusto; es una imposición ideológica que ha creado un mundo de formas austeras e inhumanas. No somos autómatas; tenemos cuerpo y alma. No tenemos tiempo para profundizar en este tema aquí. Sin embargo, debemos destacar que Gaudí era consciente de ello y sentó las bases de un prodigioso renacimiento arquitectónico. El minimalismo se basa en





Figura 30. Chiesa del Santo Curato d'Ars (Falsomiele), in alto: vaso con salamandra, a sinistra: parapetto del balcone della canonica.

Figlio, oltre che con la bontà ontologica della materia creata.

L'affermazione fondamentale di Cartesio perde chiarezza spostandosi verso nord; il sillogismo: io *dubito quindi sono*, è il più illogico che si possa concepire; quello logico è: io *dubito quindi ignoro*. I filosofi mediterranei dicono solo *io* perché da solo indica l'esistenza. Tale ottenebramento raggiunge il culmine con Kant (che era di Königsberg, ora in Russia) ed è lo stesso dei nichilisti e dei bolscevichi [3].
Noi possediamo l'immagine; la fantasia, invece, deriva dal fantasma. La fantasia è dei popoli del nord; noi siamo concreti; l'immagine appartiene al Mediterraneo. Oreste sa bene dove va; Amleto divaga sperduto [4].
Le forme continue sono quelle perfette. Solitamente si distingue tra elementi portanti ed elementi portati con palese inesattezza, dato che sia gli uni che gli altri sono contemporaneamente portati e portanti. Tale distinzione crea il punto imperfetto, che nasce dalla soluzione di continuità, quando si passa dall'elemento portante a quello portato. Nelle aperture, passando dai montanti all'architrave, si colloca un qualche ornamento (capitello, imposta, mensola), atto a distrarre l'attenzione da quello spazio, irrisolto dal punto di vista meccanico. Si copre una carenza concettuale con un particolare gradevole alla vista, si risolve in tal modo il problema di carattere strutturale in campo decorativo.
Le forme poliedriche e quelle inequivocabilmente dette geometriche sono poco presenti in natura. Anche l'uomo crea dei piani (porte, tavole) che con il tempo diventano curvi [5].

Nelle opere di Gaudí si trova abitualmente un riferimento al drago, con animali reali o fantastici. Possiamo

el principio de inmanencia (así como en el rechazo del principio de no contradicción) del pensamiento cartesiano y en el espiritualismo teosófico, radicalmente irreconciliable con el misterio de la Encarnación de la Persona del Hijo, así como con la bondad ontológica de la materia creada.

La afirmación fundamental de Descartes pierde claridad a medida que se avanza hacia el norte; el silogismo: *dudo, luego existo*, es el más ilógico que se pueda concebir; el lógico es: *dudo, luego soy ignorante*. Los filósofos mediterráneos solo dicen *yo* porque solo eso indica existencia. Esta opacidad alcanza su punto álgido con Kant (originario de Königsberg, ahora en Rusia) y es la misma que la de los nihilistas y los bolcheviques [3].
Nosotros poseemos la imagen; la fantasía, por el contrario, proviene del fantasma. La fantasía pertenece a los pueblos del Norte; nosotros somos concretos; la imagen pertenece al Mediterráneo. Orestes sabe bien adónde va; Hamlet vaga perdido [4].
Las formas continuas son perfectas. La distinción entre elementos portantes y elementos soportados suele hacerse con evidente imprecisión, ya que ambos se apoyan y sustentan simultáneamente. Esta distinción crea el punto imperfecto, que surge de la interrupción de la continuidad al pasar del elemento portante al soportado. En los huecos, al pasar de las jambas al arquitrabe, se coloca algún adorno (capitel, imposta, ménsula) diseñado para distraer la atención de ese espacio, que mecánicamente no está resuelto. Una deficiencia conceptual se cubre con un detalle visualmente atractivo, solucionando así el problema estructural en el ámbito decorativo.
Las formas poliédricas y las claramente definidas como geométricas son poco comunes en la naturaleza. Los humanos también crean superficies (puertas, mesas) que se curvan con el tiempo [5].

Las referencias al dragón son frecuentes en las obras de Gaudí, ya sean animales reales o imaginarios. ¿Podría tratarse de una referencia al minimalismo? El



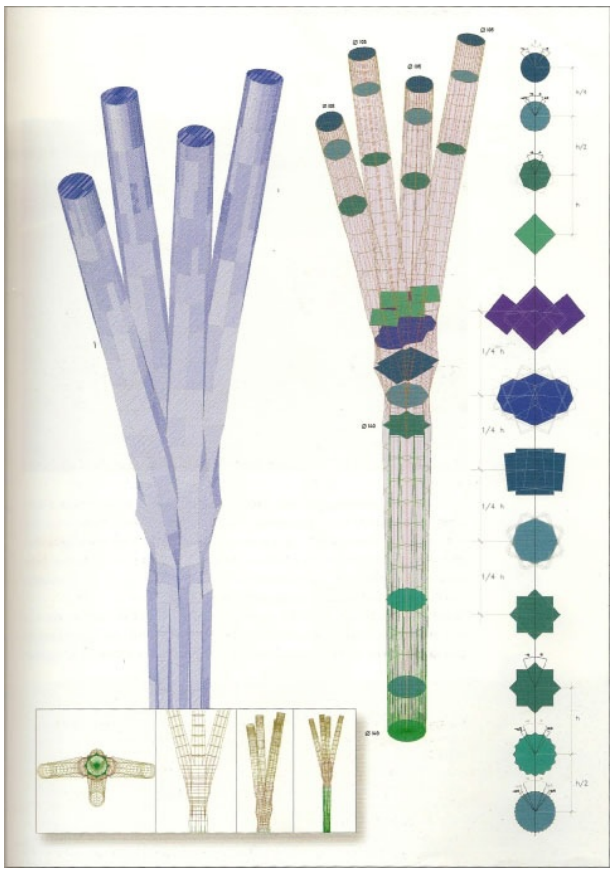


Figura 31. In alto: cancello e muro di recinzione di *Casa Vicens*. A destra: alberi-colonna dell'interno della *Sagrada Familia*.

leggervi un riferimento al minimalismo? Il tema del drago è insistito nel giovane Gaudí, con specifico riferimento al santo martire Giorgio. Sin dai primi lavori come collaboratore di Josep Fontseré i Mestres, nella cascata del Parco della Cittadella, lo inserirà sovente come elemento qualificante. Gaudí riesce infine a cristianizzare questo motivo di origine pagana che così, nella Sagrada Familia, raggiunge la sua più raffinata espressione simbolica nel dragone-demonio che deposita una bomba nella mano di un operaio anarchico, gruppo scultoreo facente parte della cappella del Rosario.

Secondo la *Legenda Aurea*, in una città chiamata Silene, in Libia, c'era un grande stagno, tale da poter nascondere un drago, che, avvicinandosi alla città, uccideva con il fiato tutte le persone che incontrava. Gli abitanti gli offrivano per placarlo due pecore al giorno, ma quando queste cominciarono a scarseggiare furono costretti a offrirgli una pecora e un giovane tirato a sorte. Un giorno fu estratta la giovane figlia del re, la principessa Silene. Il re, terrorizzato, offrì il suo patrimonio e la metà del regno, ma la popolazione si ribellò, avendo visto morire tanti suoi figli. Dopo otto giorni di tentativi, il re alla fine dovette cedere e la giovane si avviò verso lo stagno per essere offerta al drago. In quel momento passò di lì il giovane cavaliere Giorgio, il quale, saputo dell'imminente sacrificio, tranquillizzò la principessa, promettendole il suo intervento per evitarle la brutale morte. Poi disse alla principessa Silene

tema del dragón fue recurrente en el joven Gaudí, con especial referencia al santo mártir Jorge. Desde sus primeros trabajos como colaborador de Josep Fontseré i Mestres, en la cascada del Parque de la Ciutadella, lo incorporaba a menudo como elemento definitorio. Gaudí finalmente logró cristianizar este motivo de origen pagano, que así, en la Sagrada Familia, alcanza su expresión simbólica más refinada en el dragón-diablo que coloca una bomba en la mano de un obrero anarquista, un grupo escultórico que forma parte de la Capilla del Rosario.

Según la *Legenda Aurea*, en una ciudad llamada Silene, en Libia, había un gran estanque, tan grande que podía ocultar a un dragón. Al acercarse a la ciudad, mataba a todo aquel que se encontraba a su paso con su aliento. Para apaciguarlo, los habitantes le ofrecían dos ovejas al día, pero cuando estas empezaron a escasear, se vieron obligados a ofrecerle una oveja y un joven elegido al azar. Un día, la joven hija del rey, la princesa Silene, fue elegida. El rey, aterrorizado, ofreció su fortuna y la mitad de su reino, pero el pueblo se rebeló, tras ver morir a tantos de sus hijos. Tras ocho días intentándolo, el rey finalmente cedió, y la joven se dirigió al estanque para ser ofrecida al dragón. En ese momento, el joven caballero Jorge pasó por allí y, al enterarse del inminente sacrificio, tranquilizó a la princesa, prometiéndole su intervención para evitar su brutal muerte. Entonces le dijo a la princesa Silene que no tuviera miedo y que envolviera su cinturón



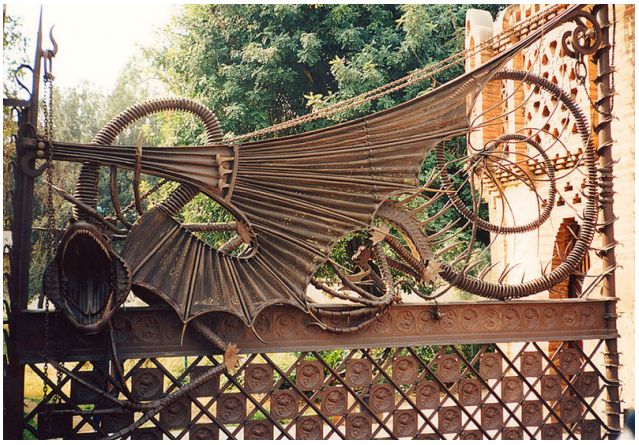


Figura 32. A sinistra: il drago dà una bomba all'anarchico, il quale chiede l'aiuto della Madonna (interno della *Sagrada Familia*). In alto: il drago della Finca Güell.

di non aver timore e di avvolgere la sua cintura al collo del drago; il quale prese a seguirla docilmente verso la città. Gli abitanti erano atterriti nel vedere il drago avvicinarsi, ma Giorgio li tranquillizzò dicendo loro di non aver timore poiché «Iddio mi ha mandato a voi per liberarvi dal drago: se abbraccerete la fede in Cristo, riceverete il battesimo e io ucciderò il mostro». Allora il re e la popolazione si convertirono e il cavaliere uccise il drago e lo fece portare fuori dalla città trascinato da quattro paia di buoi [6].

Secondo la tradizione spagnola S. Giorgio sarebbe stato medico. Il santo è il patrono della Catalogna e dell'Aragona. In quelle terre esiste un rapporto liturgico fra il santo e la remissione dei peccati. Nel giorno dedicato al santo cavaliere (23 aprile) viene espressamente invocata la sua intercessione per il perdono dei peccati ed è abituale celebrare le Prime Comunioni [7]. Non è irragionevole cercare analogie tra lo sforzo di Gaudí per esorcizzare i mostri generati nella modernità dal sonno della ragione e la realizzazione in molte sue opere di un drago addomesticato.

Evagrio Pontico, monaco del IV secolo d. C., sosteneva che «A una teoria si può rispondere con un'altra teoria. Ma chi mai potrà confutare una vita?». Antoni Gaudí è stato dichiarato Venerabile il 14 aprile 2025, forse presto sarà riconosciuto prima Beato e poi Santo dalla Chiesa Cattolica. Ma questo va oltre il fatto che possa essere additato a modello esemplare di eroismo nell'amare Dio con i fatti. Ci sono santi le cui opere o i cui scritti sono relativamente importanti. Lui invece non è casualmente un architetto che ha raggiunto la santità. Lui è un architetto che ha cercato la santità proprio nel suo lavoro di architetto. Ha vissuto quella che possiamo definire unità di vita. Per questa ragione non soltanto potrà essere a pieno titolo il patrono degli architetti, al posto di S. Tommaso

alrededor del cuello del dragón, que comenzó a seguirla obedientemente hacia la ciudad. Los habitantes se aterrorizaron al ver al dragón acercarse, pero Jorge los tranquilizó, diciéndoles que no tuvieran miedo, pues «Dios me envió a ustedes para liberarlos del dragón. Si abrazan la fe en Cristo, recibirán el bautismo y yo mataré al monstruo». Entonces el rey y el pueblo se convirtieron, y el caballero mató al dragón y lo sacó de la ciudad, arrastrado por cuatro yuntas de bueyes [6].

Según la tradición española, San Jorge era médico. Es el patrón de Cataluña y Aragón. En estas tierras, existe una conexión litúrgica entre el santo y el perdón de los pecados. El día dedicado al santo caballero (23 de abril), se invoca expresamente su intercesión por el perdón de los pecados, y es común celebrar las Primeras Comuniones [7]. No es descabellado buscar analogías entre el esfuerzo de Gaudí por exorcizar a los monstruos generados en la modernidad por el sueño de la razón y la representación de un dragón domesticado en muchas de sus obras.

Evagrio Póntico, monje del siglo IV, argumentó que «Una teoría puede ser refutada por otra teoría. Pero ¿quién puede refutar una vida?». Antoni Gaudí fue declarado Venerable el 14 de abril de 2025; quizá pronto sea reconocido primero como Beato y luego como Santo por la Iglesia Católica. Pero esto va más allá de que pueda ser considerado un modelo ejemplar de heroísmo al amar a Dios con obras. Hay santos cuyas obras o escritos son relativamente importantes. En cambio, él no es un arquitecto que alcanzó la santidad por casualidad. Es un arquitecto que buscó la santidad precisamente en su trabajo como arquitecto. Vivió lo que podríamos llamar unidad de vida. Por esta razón, no solo puede ser legítimamente el santo patrón de los arquitectos, reemplazando a Santo Tomás Apóstol, quien lo es por una leyenda. Y hay más. Antoni Gaudí

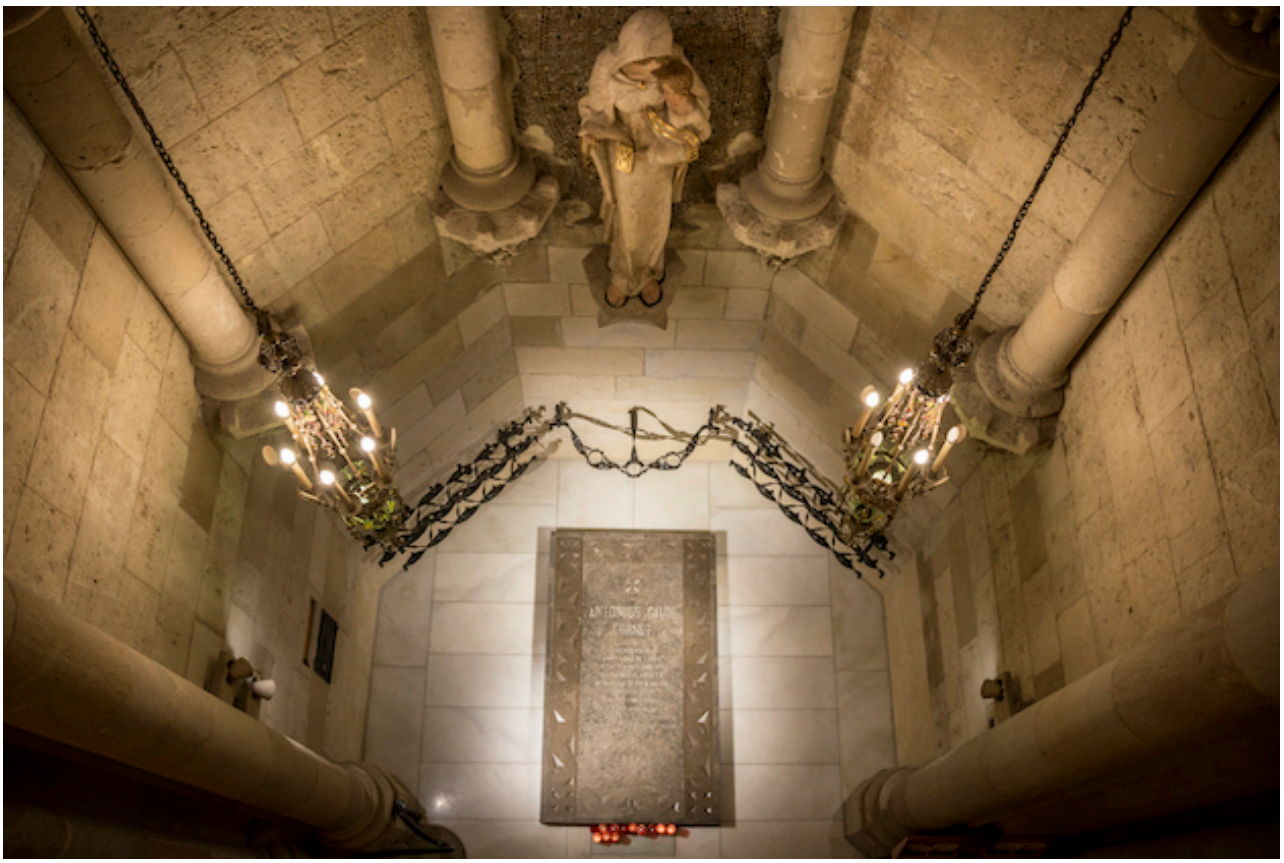


Figura 33. La tomba di Antoni Gaudí nella cripta della *Sagrada Familia*.

Apostolo, che lo è a motivo di una leggenda. C'è di più. Antoni Gaudí è stato profetico, avanti di 500 anni rispetto alla sua epoca. Egli ha tracciato il cammino per una radicale rinascita dell'architettura. ■

fue profético, se adelantó 500 años a su tiempo. Allanó el camino para un renacimiento radical de la arquitectura. ■



Figura 34. Chiesa del S. Curato d'Ars (Falsomiele), pilastrino metallico del battistero.

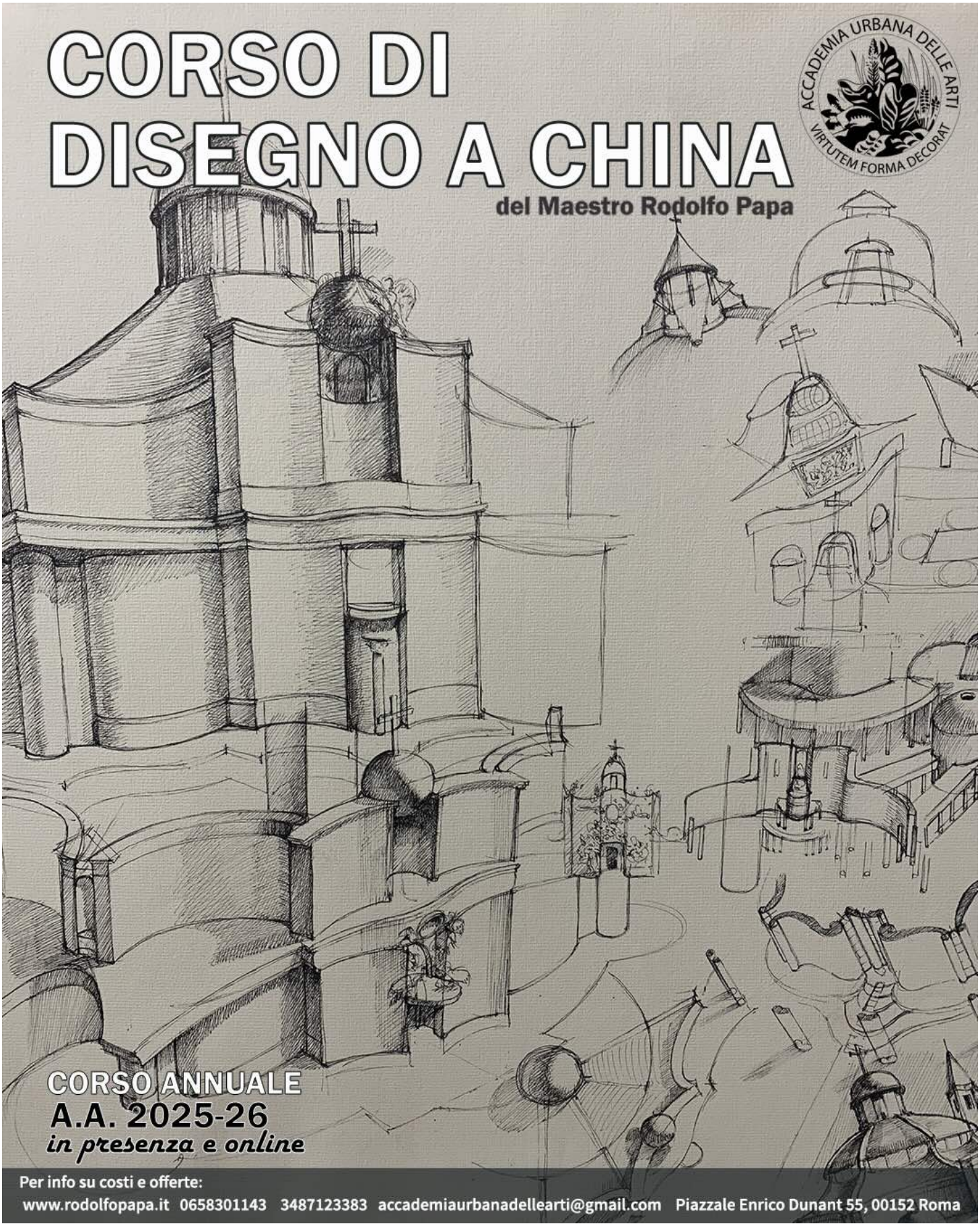
Bibliografia

1. Gaudí A., *Idee per l'architettura.* Puig-Boada I. (ed.), Jaca Book, Milano 1995, n. 11, p. 100.
2. Ivi, n. 201, p. 181.
3. Ivi, n. 223, p. 198.
4. Ivi, n. 21, p. 103.
5. Ivi, n. 178, p. 172.
6. Cfr. Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea.* Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1990, pp. 265-271.
7. Cfr. Schneider M., *Pietre che cantano.* Guanda, Parma 1980, p. 76.

CORSO DI DISEGNO A CHINA

del Maestro Rodolfo Papa

ACCADEMIA URBANA DELLE ARTI
VIRTUTEM FORMA DECORAT



CORSO ANNUALE
A.A. 2025-26
in presenza e online

Per info su costi e offerte:
www.rodolfopapa.it 0658301143 3487123383 accademiaurbanadellearti@gmail.com Piazzale Enrico Dunant 55, 00152 Roma

SITA *Roma*

L'associazione internazionale dedicata allo studio e all'approfondimento del pensiero di San Tommaso d'Aquino, alla diffusione del suo pensiero e al dialogo con la cultura del nostro tempo.

Registrati Gratis al sito



> *«La verità è forte in se stessa»*
> *(Summa contra Gentiles, 4, 10)*

SITA promuove una rinnovata indagine sul rapporto tra fede e ragione nel mondo contemporaneo sulla base delle riflessioni teologiche e filosofiche di San Tommaso d'Aquino, dottore della Chiesa e uno dei principali filosofi del mondo.



SITA Roma

Pontificia Università San Tommaso d'Aquino - Angelicum,
Largo Angelicum, 1 | 00184 - Roma RM

CF: 96474210588

CONTATTI

+39 3515411157

info@sitaroma.com

SEGUICI SU:

SITA

- Chi siamo
- Dove siamo in Italia
- Dove siamo nel mondo
- Attività ed Eventi
- News
- Contributi e pubblicazioni

JOINT DIPLOMA

- Accedi all'area riservata
- Informazioni sul corso
- Comitato scientifico
- Borse di studio
- Premio Dolores Mangione

Iscrizione alla newsletter:

Resta aggiornato sulle attività
e gli appuntamenti di SITA ROMA

Il tuo indirizzo e-mail | Iscriviti

https://www.sitaroma.com/it